



LES ÉTUDES

VINCENT LAVOIE

L'INSTANT-MONUMENT

DU FAIT DIVERS À L'HUMANITAIRE

DAZIBAO

L'INSTANT-MONUMENT

Dazibao est un centre d'artistes voué à la diffusion de la photographie actuelle. Via des expositions, des publications, des performances et des conférences, Dazibao soutient des pratiques artistiques et des réflexions théoriques offrant un point de vue novateur sur la photographie ou proposant des liens singuliers avec d'autres disciplines.

Publication sous la direction de France Choinière

Conception graphique : Joanne Véronneau

Révision : Janou Gagnon et Colette Tougas

Distribution :

ABC Livres d'art Canada / Art Books Canada

372, rue Sainte-Catherine O. #230

Montréal (Québec) H3B 1A2

Téléphone : 514.871.0606, télécopieur : 514.871.2112

www.ABCartbookscanada.com

Dépôt légal : 3^e trimestre 2001

Bibliothèque nationale du Québec

Bibliothèque nationale du Canada

© Dazibao et l'auteur

ISBN : 2-922135-13-6

Tous droits réservés

Image de la couverture : Willie Doherty, *Small Acts of Deception*, 1997 (détail).

Dazibao, centre de photographies actuelles

4001, rue Berri, espace 202

Montréal (Québec) H2L 4H2

Téléphone : 514.845.0063, télécopieur : 514.845.6482

dazibao@cam.org, www.dazibao-photo.org

VINCENT LAVOIE

L'INSTANT-MONUMENT

DU FAIT DIVERS À L'HUMANITAIRE

DAZIBAO

À Carole

Avant-propos	p.9
Chapitre I - L'image-tabloïd	p.17
L'actualité sensationnelle	p.19
Fait divers ou fait d'histoire	p.28
Le fait divers : diversion et divertissement	p.33
Weegee. Le spectacle de la médiatisation	p.39
Chapitre II - L'image-monument	p.57
L'instant mémorable : le prix Pulitzer	p.59
L'actualité d'une exécution	p.68
La permanence de l'instant	p.81
L'événement de l'événement	p.85
Chapitre III - La photographie compassionnelle	p.95
Photographie de la misère - misère de la photographie	p.97
La violence humanitaire	p.105
Techniques de la compassion	p.113
Chapitre IV - L'œuvre-événement	p.123
Le musée comme magazine surdimensionné	p.125
Le fait divers : un événement pop	p.129
L'authenticité de l'expérience	p.137
Une autre actualité	p.145
Anticipation et commémoration	p.152
L'actualité de l'événement	p.160
Postface	p.169
Notes	p.177
Index	p.201

AVANT-PROPOS

En 1996, le Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou à Paris présentait l'imposante exposition *Face à l'histoire, 1933-1996. L'artiste moderne face à l'événement historique*. L'entreprise était ambitieuse : dresser le bilan des diverses inflexions de l'histoire sur l'art du XX^e siècle. La proposition ne se limitait pas à l'inventaire des événements historiques tels que la pratique artistique les a représentés depuis le nazisme. *Face à l'histoire* rappelait que l'art est un agent de transformation de l'histoire ou, inversement, l'expression d'une fuite devant l'événement. Entre exacerbation et occultation de l'actualité, quelle place accorder à la photographie ? La solution retenue par Michel Frizot, responsable de la section consacrée à la photographie, était exemplaire : montrer non pas des photographies encadrées, mais des magazines d'époque à l'intérieur desquels avaient été reproduits les « icones » photographiques du XX^e siècle. C'est l'événement tel qu'on l'avait fait paraître dans son actualité médiatique qui s'imposait alors au visiteur tout le long d'une immense allée, véritable épine dorsale de l'exposition, flanquée de vitrines où se succédaient les fleurons de la presse illustrée – *Arbeiter Illustrierte Zeitung*, *Regards*, *Vu*, *Life*, *Stern*, etc.

Le présent livre est né de la fréquentation de ce couloir de l'histoire. La prépondérance de la catastrophe et des événements traumatiques dans les corpus photographiques présentés, que celle-ci soit ou non le fait de décisions relevant du commissariat d'exposition, soulevait plusieurs questions quant au caractère historiographique ou testimonial de pareilles images. Le fait que ces contenus aient été largement diffusés par les médias de masse invitait bien entendu à s'interroger non pas tant sur les effets sociaux de la médiatisation de l'horreur,

mais bien sur l'émergence d'un phénomène de culture : la naissance de l'événement médiatique. Il ne saurait y avoir d'événement sans médiatisation de l'événement, voilà ce que la presse illustrée a inculqué aux contemporains, par-delà la dure réalité d'une actualité trop souvent accablante. « Ce qu'on appelle un événement n'est jamais en définitive que le résultat de la mobilisation – qui peut être spontanée ou provoquée – des médias autour de quelque chose qu'ils s'accordent, pour un certain temps, à considérer comme tel ¹. » Ce constat auquel nous sommes accoutumés est au fondement de toute photographie à caractère événementiel, c'est-à-dire de toute image participant de cette mobilisation autour d'une actualité, que celle-ci relève d'un fait d'histoire ou encore d'un fait divers.

L'accident, et plus généralement le fait divers, est particulièrement prisé dans les années trente alors que fleurissent les tabloïds. Si, à l'origine, le terme tabloïd renvoyait à un journal de petit format, il se rapporte surtout à une forme de journalisme illustré au ton empreint de sensationnalisme. L'essor des tabloïds et de la photographie de fait divers est contemporain de l'institutionnalisation de la photographie documentaire consacrée à la représentation de la dépression économique. Les crimes liés à la prohibition de l'alcool aussi bien que les séquelles de la dépression, les luttes ouvrières, la montée du fascisme en Europe se disputent l'espace rédactionnel des journaux et magazines illustrés. Cela conduit à poser l'hypothèse d'un principe de concurrence entre la petite histoire (incendie, accident de voiture, criminalité urbaine) et la grande histoire (dépression, montée du fascisme, conflits armés), entre la photographie de presse et la photographie documentaire, entre l'actualité-spectacle et l'actualité historique. L'analyse des travaux du photographe de presse américain Arthur Fellig (dit Weegee) permet cependant de démontrer, c'est le propos du premier chapitre intitulé « L'image-tabloïd », que la distinction entre fait divers et fait

d'histoire est ténue, si ce n'est inexistante. Les travaux de Weegee nous invitent en outre à poser l'hypothèse du triomphe de l'actualité-spectacle sur l'actualité historique.

Dans les années soixante, la culture photographique se professionnalise et se sectorise sous les effets de pressions aussi bien économiques qu'idéologiques. En France, dans le domaine du photojournalisme par exemple, la concurrence de la télévision, les enjeux économiques des médias de masse, les développements technologiques concourent à la création des premières agences photographiques d'envergure internationale. Celles-ci permettent de faire face à la compétition du photojournalisme américain qui s'est pour ainsi dire approprié l'essentiel de la représentation historique par la diffusion massive des images prises alors au Viêt-nam. La loi du marché contraint le photojournalisme à s'organiser en un secteur économique efficace et rentable, ce qui provoque une division au sein même du milieu photographique entre photojournalisme et photoreportage. Assujéti à une industrie de l'image et de la communication, le photojournalisme cède pour ainsi dire au photoreportage les « privilèges » d'une tradition attribuant à l'auteur un rôle déterminant. Le photoreportage est assimilé – à tort ou à raison, peu importe – à une pratique artistique ou encore à un acte moral. L'héroïsation de reporters tels que Robert Capa, mort, pourrait-on dire, au champ d'honneur de la profession, est emblématique de cette tendance à vouloir « canoniser » une catégorie de photographes refusant de réduire l'image à une simple marchandise destinée à alimenter les médias. Car la « moralisation » du reportage photographique est, à l'époque, inséparable d'une « trivialisation » de la pratique du photojournalisme qui, menacée par la concurrence, optera pour l'exacerbation de l'actualité-spectacle.

L'hypothèse du deuxième chapitre, « L'image-monument », est la suivante : la crise du photojournalisme consacre la « spectacularisation » de la photographie à

caractère historique et impose l'actualité, attribut fondamental de la photographie, comme la qualité première de l'événement historique. La primauté de l'actualité dans le photojournalisme constitue notamment une réaction à l'introduction du direct en télévision. Les prix Pulitzer en photographie décernés dans les années soixante – la plus haute distinction accordée dans le domaine du photojournalisme – illustrent exemplairement le principe selon lequel la catastrophe est devenue la condition de l'actualité historique.

D'ailleurs, par la représentation de victimes et de réfugiés, la photographie documentaire – et cela dès les années trente, alors que sa pratique s'institutionnalise – anticipe une forme plus contemporaine d'iconographie compassionnelle : la photographie humanitaire. Le genre apparaît au début des années soixante-dix dans un contexte marqué par l'essor des premières organisations non gouvernementales (ONG). Celles-ci pallient le déficit des gouvernements en matière de sauvetage humanitaire. Les ONG représentent un pouvoir alternatif qui exerce des pressions sur les pays occidentaux. La photographie humanitaire – principalement les clichés réalisés dans le cadre des missions organisées par les ONG – constitue dans cette perspective un instrument de propagande déterminant. La médiatisation de ces images est en outre indispensable à la collecte de fonds privés. Aussi les ONG, qui pourtant condamnent l'emploi abusif de photographies chocs, recourent-elles dans certaines circonstances aux iconographies de l'horreur lors de leurs campagnes de financement. L'antihumanisme des iconographies humanitaires est examiné dans le chapitre « La photographie compassionnelle ».

Si la crise du photojournalisme dans les années soixante a considérablement infléchi les pratiques, les discours et les structures institutionnelles de la photographie de presse, elle a également atteint le champ des pratiques

artistiques, plus précisément les productions engagées dans une entreprise de rénovation de la représentation de l'événement. Le domaine de l'art tente une réhabilitation du genre historique dans la perspective d'une relecture critique de celui-ci, autant que dans un esprit de restauration d'une tradition mise à mal par les médias de masse. Le problème se pose en ces termes : comment représenter l'histoire, sachant que les médias – essentiellement le photojournalisme et la presse électronique – se sont arrogé le monopole du genre ?

C'est tout le problème de l'omnipotence des médias de masse, en tant qu'univers de référence obligé des pratiques artistiques à vocation historiographique, dont il sera ici question. Car désormais la représentation de l'événement ne semble pouvoir s'effectuer autrement que par l'exacerbation ou la dénégation des attributs formels, des artifices rhétoriques et des préceptes idéologiques des médias de masse. Ces modalités de traitement de l'actualité historique sont examinées parce qu'elles constituent à la fois des écritures contemporaines de l'histoire et des réponses critiques, pour la plupart, à des représentations stéréotypées de l'événement et, surtout, parce qu'elles traduisent un changement de paradigme : le déplacement vers le champ de l'art des prérogatives des médias de masse en matière de représentation de l'actualité historique. Les représentations contemporaines de la catastrophe – crimes, faits divers, attentats terroristes, désastres humanitaires, génocides –, thème commun à l'ensemble des productions retenues dans le cadre du quatrième et dernier chapitre intitulé « L'œuvre-événement », retiennent plus particulièrement notre attention. Car de tous les événements contemporains, la catastrophe est certainement celui qui est le plus spontanément propulsé aux palmarès des actualités. C'est ainsi que les représentations médiatiques de la catastrophe démocratisent notre expérience de l'histoire.

CHAPITRE I

L'IMAGE - TABLOÏD

L'actualité sensationnelle

Le terme tabloïd désigne deux choses : un quotidien de demi-format destiné à la lecture en milieu urbain, un comprimé facile à ingérer. Les deux acceptions du terme renvoient à une même idée : produire de l'effet le plus rapidement possible. Cela, l'industrie de la presse l'aura compris dès les années vingt par l'usage étendu de photographies chocs. Car ce qui caractérise le tabloïd, c'est non seulement le rôle déterminant accordé à l'image photographique – le tabloïd consacre l'omnipotence de la photographie dans la presse illustrée –, mais une conception particulière de l'information visuelle fondée sur une économie de la sensation. L'abondante illustration photographique séduit un lectorat populaire, davantage intéressé par la véracité communément attribuée à la photographie que par la narration journalistique des faits. La popularité du tabloïd est sans contredit tributaire de l'importance de la fonction accordée à l'image, ce qui, d'une certaine manière, accrédite la thèse voulant que les masses populaires constituent les publics les plus attentifs aux innovations médiatiques. Un sentiment de scepticisme envers le journalisme écrit explique également l'attrait des contemporains pour l'image au détriment du texte. L'introduction de la photographie dans les journaux, et de préférence le recours à des images prises sur le vif, restaure pour ainsi dire la crédibilité de la presse, même s'il arrive que l'objectivité de la photographie soit remise en cause. Ce que la photographie apporte en fait, c'est une nouvelle forme de crédibilité journalistique fondée à la fois sur les propriétés indicelles du médium, sur la fonction testimoniale du

photographie, sur la valeur pédagogique de l'image¹, enfin sur une rhétorique de la violence.

L'essor des tabloïds new-yorkais² est contemporain de l'époque de la prohibition (1919-1933) qui a donné naissance à une véritable culture de la clandestinité et provoqué un accroissement du taux de criminalité. La publication de photographies illustrant les crimes liés à la prohibition (meurtres, vols, enlèvements) constitue une part importante de l'espace rédactionnel des tabloïds. On estime ainsi qu'en 1926, près du tiers des pages du *Daily News* de New York, l'un des principaux tabloïds de l'heure, est consacré aux informations criminelles alors que les quotidiens ne réservent que 10 % de leur volume éditorial à ces questions³. L'actualité criminelle alimente la presse en images crues : le massacre de la Saint-Valentin en 1929 où sept membres d'un gang criminalisé (Bugs Moran) sont abattus à Chicago sur les ordres d'Al Capone, l'exécution par la police fédérale de John Dillinger, devant le cinéma Biograph, le 22 juillet 1934, de Charles Arthur « Pretty Boy » Floyd et de George « Baby Face » Nelson la même année permettront de satisfaire la curiosité d'un lectorat inquiet par la violence urbaine, l'une des principales sources de récits des tabloïds illustrés.

Les iconographies violentes connaissent un sommet au milieu des années trente alors que les tabloïds profitent d'une nouvelle disposition législative en matière de représentation des criminels recherchés. Les autorités fédérales encouragent la publication de clichés exhibant les dépouilles de gangsters comme autant de trophées célébrant les victoires de la police fédérale. Le tabloïd devient le relais d'une idéologie de la « loi et l'ordre » promue par les incorruptibles dans le but d'éradiquer le crime organisé. C'est donc avec profusion de détails que sont montrés les cadavres des malfrats de Chicago au plus fort de la répression policière. Carol Squiers a porté une attention particulière au traitement icono-

BROOKLYN **DAILY NEWS** **FINAL**
 SAT. JUL 28, 1934
 NEW YORK, N.Y., JULY 28, 1934
**DILLINGER GIRL
 TO GET \$15,000**



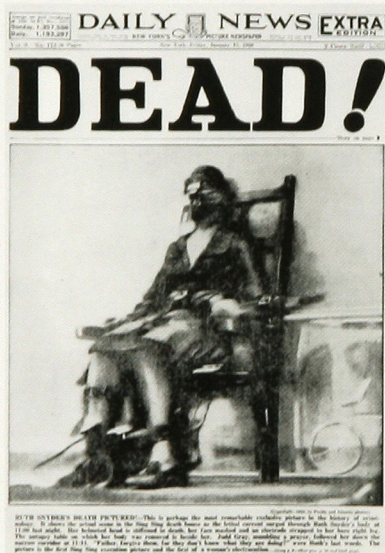
1. *Dillinger Girl to Get \$15,000*, tel que publié sur la page couverture du *New York Daily News* du 24 juillet 1934.

Reproduit avec la permission du *New York Daily News*.

corps du criminel – mais également les plus démonstratives du pouvoir des forces fédérales. Reproduite dans le *New York Daily News* deux jours après la fusillade, l'une de celles-ci montre la dépouille presque dénudée de Dillinger étendue sur une civière autour de laquelle sont réunis plus d'une douzaine d'hommes (Fig. 1). L'un d'eux, manches retroussées, s'affaire autour de la tête du cadavre. Isolé, totalement assujéti au regard policier, instrumentalisé par le protocole photographique, c'est à dessein que Dillinger est ainsi représenté dépourvu de l'ensemble de ses attributs d'autorité (armes, vêtements, chapeau, cigares, etc.). Tous ces accessoires, ainsi que le masque mortuaire de Dillinger, ont été conservés par J. Edgar Hoover, chef du FBI, qui les a exposés dans sa salle de réception pendant plusieurs décennies ⁵.

graphique et médiatique réservé à l'exposition du corps de John Dillinger, déclaré « ennemi public numéro un » par le Département de la justice américain en raison d'une série de braquages perpétrés dans les banques et les armureries de la police ⁴. Les photographes de presse avaient libre accès à la morgue où se trouvait le corps de Dillinger. Si bien que de nombreux clichés ont été réalisés à l'attention des rédactions des principaux tabloïds. Ces derniers ont principalement retenu les images les plus explicites de la fusillade – gros plans mettant bien en évidence les impacts de balles sur le

Outre les événements relatifs au crime organisé, les faits divers (accidents de voitures, meurtres crapuleux, incendies spectaculaires), autre importante source de divertissement populaire, constituent les principaux thèmes des tabloïds à partir des années trente. Non seulement les images sont-elles stupéfiantes – preuve en est cette célèbre photographie (Fig. 2), reproduite en page frontispice du *New York Daily News*, montrant l'exécution par électrocution de Ruth Snyder⁶ –, mais l'ensemble des composantes du journal (la mise en page, la typographie, la maquette, mais aussi le texte à la fois bref et emphatique) procèdent d'une rhétorique du choc propre à solliciter les affects du lectorat. Dans le tabloïd, la nouvelle est traitée sous l'angle de ses « virtualités émotionnelles », cela conformément à une politique éditoriale reposant sur une économie de la sensation. Il importe cependant de distinguer les contenus sensationnels – crimes divers, exécutions publiques, phénomènes surnaturels, scandales – de ce que l'on entend par sensationnalisme. Le premier se rapporte à des informations susceptibles de produire des émotions et de susciter des réactions. Ce type d'informations est intrinsèque à l'histoire de l'écriture et offre à l'analyse peu de récurrences particulières. Le sensationnalisme a trait à la rhétorique employée dans le traitement des contenus sensationnels. Il constitue en ce sens une stratégie discursive impliquant un style d'écriture particulier, un



2. *Dead! Ruth Snyder*, tel que publié sur la page couverture d'une édition spéciale du *New York Daily News* du 13 janvier 1928.

Reproduit avec la permission du *New York Daily News*.

vocabulaire, des procédés narratifs, un ton, un ensemble de techniques de dramatisation de la nouvelle, parmi lesquelles l'usage de documents photographiques.

C'est au milieu du XIX^e siècle, afin de répondre à l'émergence d'un nouveau marché, que le sensationnalisme fait son apparition dans la presse. La rhétorique à caractère sensationnel n'est certes pas une invention du XIX^e siècle⁷, simplement elle devient à partir de ce moment une stratégie journalistique que l'on utilise afin de ravir des parts de marché. Historiquement, l'essor du sensationnalisme recouvre celui de la presse de masse, elle-même contemporaine de l'intensification de la division du travail, de l'urbanisation, de la centralisation des mécanismes de décision politique, de l'extension et de la densification des systèmes de transport et de communication, autant de phénomènes propres à la massification de la société⁸ entre 1850 et 1930. L'exode massif des populations rurales vers les villes a suscité l'émergence d'un nouveau lectorat peu scolarisé mais néanmoins nombreux. Ayant investi les principaux centres industriels, la masse prolétaire représente un marché potentiel important que l'industrie de la presse souhaite conquérir. Les développements technologiques en matière d'impression doivent cependant permettre une distribution massive et quotidienne de journaux à bas prix. Le lectorat prolétaire avalise en ce sens une série de transformations technologiques qui constituent le point de départ d'une véritable industrie de l'information qui bouleversera en profondeur l'évolution des médias de masse. La presse populaire apparaît dans un contexte marqué par l'essor du capitalisme, mais également par l'émergence d'une conscience de classe que la *penny press*⁹ devait pouvoir éveiller. Mais l'espoir de créer une véritable presse ouvrière sensible aux intérêts de la classe laborieuse a rapidement été déçu par le désintérêt du lectorat pour la politique et la presse d'opinion. C'est ainsi que des contenus plus sensationnels – faits divers, scandales, affaires de

mœurs – gagnent les pages de la presse populaire désormais associée à ce type d'informations.

Le sensationnalisme apparaît tout d'abord comme une nouvelle forme de journalisme d'investigation principalement orientée vers des contenus associés aux méfaits de la société industrielle. C'est ainsi que la presse britannique populaire des années 1860 publie des reportages sur la pauvreté et la prostitution dans les quartiers malfamés de Londres qui, pour autant qu'ils suscitent la compassion des classes un peu plus fortunées, sont surtout l'occasion de divertir les lecteurs par des descriptions détaillées des conditions de vie sordides des plus démunis. Ce type de reportage a non seulement pour effet de rassurer le lecteur sur le fait qu'il appartient à une classe sociale distincte, donc de favoriser la division des classes, mais également de produire, sous le couvert de la compassion, une réaction émotive devant le spectacle de la misère. L'argument moral n'a cependant plus de validité dans les années 1890 alors que la presse populaire se tourne vers des thèmes franchement plus sanglants. Le récit des meurtres en série commis par Jack l'Éventreur, entre septembre et novembre 1888, a popularisé le genre au-delà de l'Europe et auprès de toutes les classes sociales. Un autre facteur expliquant le développement de la presse à sensation est le lancement, à la même époque, des éditions du soir qui se sont imposées sur le marché en repoussant les limites de la convenance ¹⁰.

Le succès commercial remporté par le tabloïd est tel qu'il infléchit les choix éditoriaux et graphiques de quotidiens plus conventionnels comme le très sérieux *Washington Post*. C'est notamment sous la pression des récents développements technologiques dans le domaine des communications de masse que trois journalistes, dont deux du *Washington Post*, publient en 1939 *Pictorial Journalism*, un important ouvrage consacré au photojournalisme moderne. L'ambition de cet

imposant volume est claire : capitaliser sur les forces de la presse et pallier ses faiblesses, cela dans un contexte marqué par de nouvelles concurrences médiatiques¹¹. La principale force du journal réside bien sûr dans le caractère permanent des informations imprimées que l'on oppose à la parole évanescence de la radio ou à l'image mouvante des actualités filmées. On constate toutefois que la nouvelle, qu'elle soit annoncée sur les ondes ou projetée sur l'écran, interpelle les contemporains avec beaucoup plus de vigueur que ne le fait le journal. La presse doit davantage surprendre le lecteur tout en ne sacrifiant pas l'essentiel de ses prérogatives.

L'une des solutions préconisées par les éditeurs de l'époque repose sur une utilisation plus étendue de la photographie. « Il est vrai, constatent les auteurs, que les bulletins d'informations radiophoniques et la peur de la télévision incitent les journaux à recourir davantage à la photographie¹² ». Ce qui pourrait apparaître comme une concession faite aux lecteurs les moins instruits est en fait l'expression d'une volonté de moderniser la presse. L'instauration à partir de 1935 d'un réseau permettant la transmission de photographies par câbles et téléscripteurs contribue de façon décisive à la modernisation de la presse en assurant aux rédactions une plus vaste sélection de clichés, en comprimant les délais de transmission, mais surtout en alignant l'industrie de la presse aux derniers développements technologiques. À une époque où les innovations techniques dans le domaine des communications de masse modifient rapidement la configuration du marché, il apparaît important que la presse ne demeure pas en reste, même si l'on admet que l'imprimé a définitivement perdu le monopole de la nouvelle. Fille de la technique, la photographie facilite la cohabitation de la presse illustrée avec les nouveaux médias de communication. À la condition cependant que celle-ci ne soit plus considérée comme une simple illustration mais bien en tant que véritable média d'information.

La nouvelle crédibilité de la photographie au sein de la presse illustrée est d'abord le fait des tabloïds qui, pour satisfaire un lectorat plutôt suspicieux envers les informations écrites, ont opté pour une politique éditoriale qui privilégie l'image. Que la photographie s'étende désormais à l'ensemble de la presse témoigne du rôle précurseur joué par les tabloïds dans la reconnaissance de la valeur informative de l'image photographique. L'intérêt des grands quotidiens pour la photographie est également d'ordre économique dans la mesure où l'image permet de séduire un lectorat plus populaire, et surtout de conserver un marché que les autres médias d'information peuvent lui ravir. Les actualités filmées et la télévision paraissent à cet égard particulièrement attrayantes. Le réalisme spectaculaire de la narration cinématographique pose un défi aux rédactions des quotidiens qui tentent, notamment par des mises en page permettant la publication de plusieurs images selon une séquence narrative, de reproduire une action. Outre la recherche de la sensation, la quête de l'action constitue l'un des principaux traits du public moderne de la presse illustrée.

L'idéal vers lequel toutes les sections d'un journal devraient converger est celui-ci : *plus d'intérêt grâce à plus d'action*. Le succès de ce que l'on appelle la séquence filmique est significatif. Aujourd'hui, beaucoup de journaux ne reproduisent plus une image unique d'un événement, mais cinq ou six clichés d'une même action que l'on présente sous forme de séquence. La séquence permet par exemple de montrer les phases successives d'un saut équestre lors d'une compétition, d'un combat de boxe professionnelle, d'une querelle opposant deux législateurs. Le simple fait que le lecteur de journaux s'intéresse à la progression de semblables actions montre à quel point ce principe est essentiel à un esprit moderne. Si les éditeurs comprenaient pleinement cela, ils sauraient comment éliminer de leurs journaux les ennuyeuses photographies statiques¹³.

La rénovation des formes du journalisme illustré passe également par une refonte de la mise en page. Celle-ci apparaît inévitable dans le cadre d'une

politique éditoriale où la photographie devient prépondérante. De fait, la présence massive de photographies bouleverse l'économie des rapports entre texte et image. Cela est particulièrement manifeste lorsque l'on examine les premières pages du *New York Daily News*, où l'importance accordée à la photographie est parfois telle que le texte est réduit à sa plus simple expression : un mot ou une formule choc. *Dead!*, c'est par ce mot que le tabloïd new-yorkais titre l'événement du 13 janvier 1928 : l'électrocution de Ruth Snyder (*Fig. 2*). Le mot fait image au même titre que la photographie réalisée clandestinement par un témoin dans la chambre d'exécution. Cette première page illustre parfaitement les attentes des lecteurs contemporains : l'image domine et le texte, dépourvu de ses attributs narratifs, se résume à une énonciation péremptoire. L'hypertrophie du titre concourt à dramatiser la nouvelle tout en insistant sur le caractère graphique du mot et du point d'exclamation. La première page de ce journal est conçue de telle sorte que le mot, au même titre que l'image, produise un choc visuel et sémantique tout à la fois. Le procédé est éminemment sensationnel : le commentaire se résume à un seul mot, la sensation prévaut sur la narration et la description, le mot emprunte à l'image sa concision et son acmé.

L'histoire de la presse tabloïd, nous l'avons indiqué précédemment, est celle d'une mutation des contenus éditoriaux en faveur d'un traitement sensationnel de la nouvelle. Cette mutation est tributaire de plusieurs facteurs : le scepticisme du lectorat populaire envers la presse écrite, l'importance quantitative de l'image dans la presse, la valeur testimoniale communément attribuée à l'image photographique, la concurrence des nouvelles technologies de l'information. Tous ces facteurs ont largement contribué à l'essor du tabloïd dans les années trente. L'immense succès commercial du tabloïd impose au demeurant le principe d'une actualité présentée sous les espèces d'un spectacle à sensation.

C'est également à cette époque que la photographie documentaire s'institutionnalise et domine la presse illustrée. Le répertoire de la photographie documentaire, celle notamment de la Farm Security Administration, décline principalement une iconographie de la misère collective. C'est ainsi que les images de la dépression côtoient celles associées à la prohibition, que la compassion se confond avec la sensation. C'est que le fait divers s'assimile au fait d'histoire, telle est l'une des principales contributions de la photographie d'actualité dans les années trente : abolir les distinctions statutaires entre petite et grande histoire.

Fait divers ou fait d'histoire

Paradigme de la nouvelle sensationnelle, la survie, selon les auteurs de *Pictorial Journalism*, figure au sommet des « instincts » humains fondamentaux qui constituent le sel de toute information.

Les photos de presse qui ont trait à l'instinct de survie intéressent à coup sûr. Voilà pourquoi les gens regardent les clichés d'un écrasement d'avion, d'un incendie, d'une inondation ou de quelque autre catastrophe. Voilà pourquoi ils sont intéressés par des images se rapportant à des crimes qui portent atteinte à la vie. Voilà pourquoi ils se sentent concernés par des photographies de famines, de guerres étrangères, ou de grèves pour de meilleures conditions de vie. L'instinct de survie peut être réveillé par une image représentant une mort soudaine ou par le récit dramatique d'une lutte quotidienne pour se nourrir et se loger¹⁴.

Les auteurs n'opèrent aucune distinction entre fait divers (crime, catastrophe) et fait d'histoire (famine, guerre), comme si les deux types de nouvelles se recoupaient dans la perspective d'une même catharsis collective. Pourtant, les liens historiques que le fait divers entretient avec la presse à sensation, depuis les

« canards sanglants » apparus dès le XVI^e siècle jusqu'aux tabloïds actuels tels que *Le Nouveau Détective*¹⁵, ont contribué à distinguer celui-ci des événements susceptibles d'intégrer le discours historique. On s'interroge sur la fonction historiographique du fait divers, sur sa valeur événementielle autant que sur sa teneur informative. Si l'on admet qu'il est bel et bien un événement, on s'empresse en revanche de spécifier qu'il a peu d'importance historique ou qu'il est sans portée générale. Si l'on reconnaît qu'il appartient au registre de l'information journalistique, on précise qu'il relève d'une rubrique réunissant des contenus épars¹⁶. Contemporaine de l'essor des suppléments illustrés lancés par la presse populaire, principaux supports de diffusion du fait divers, l'édition de 1862 du *Grand Larousse universel* propose une définition qui illustre parfaitement le caractère hétéroclite de cette rubrique :

Faits divers. Sous cette rubrique, les journaux groupent avec art et publient régulièrement les nouvelles de toutes sortes qui courent le monde : petits scandales, accidents de voitures, crimes épouvantables, suicides d'amour, couvreurs tombant d'un cinquième étage, vols à mains armées, pluies de sauterelles ou de crapauds, naufrages, incendies, inondations, aventures cocasses, enlèvements mystérieux, exécutions à mort, cas d'hydrophobie, de somnambulisme et de léthargie¹⁷.

À la fois événement, récit et rubrique, le fait divers, s'il constitue en définitive un volet de l'activité journalistique, demeure toutefois un « inclassable de l'information » que l'on préfère définir par la négative. C'est ainsi qu'on le décrit comme « accident, délit ou événement de la vie sociale qui n'entrent dans aucune des catégories de l'information politique ou spécialisée¹⁸ ». L'impossibilité de subordonner le fait divers à une catégorie journalistique particulière conduit Alain Monestier à renoncer à toute entreprise définitionnelle, voire à lui reconnaître comme spécificité le fait de n'en avoir aucune.

À la vérité, le fait divers est une catégorie d'information qu'on ne saurait nommer sans la trahir en partie et la définition que l'on tenterait malgré tout d'en donner et dont on voit d'ailleurs mal comment elle pourrait se formuler ne manquerait pas d'être restrictive. [...] Pour analyser le fait divers, il faudrait donc renoncer à le définir ¹⁹.

C'est par ailleurs en interrogeant le caractère événementiel du fait divers que Pierre Nora tente une définition. Né au milieu du XIX^e siècle alors que s'élabore la société industrielle, le fait divers aura bouleversé la notion même d'événement désormais indissociable d'une réflexion sur ses conditions de médiatisation. Car le retour de l'événement tel qu'annoncé par la Nouvelle Histoire est aussi métamorphose de l'événement par le fait divers. S'il maintient la distinction entre événement et fait divers, Nora souligne en revanche l'effritement de cette opposition catégorielle.

La différence entre les deux phénomènes est théoriquement très nette. L'événement appartient par nature à une catégorie bien cataloguée de la raison historique : événement politique ou social, littéraire ou scientifique, local ou national, sa place est inscrite dans les rubriques de journaux. Mais à l'intérieur de sa catégorie bien repérée, l'événement se signale par son importance, la nouveauté du message, d'autant moins bavard qu'il est moins banal. Le fait divers occupe une place symétriquement inverse ; noyé dans l'épars, hors catégorie, voué à l'inclassable et l'inimportant, il renvoie en revanche d'un contenu d'étrangeté à un contexte de conventions sociales, par la logique d'une causalité soit tordue (du type : une mère assassine ses quatre enfants) soit renversée (du type : un homme mord son chien). C'est ce rapport théorique qui s'estompe. Non qu'il n'y ait plus de différence entre le fait divers et l'événement ; mais sur tout événement au sens moderne du terme, l'imaginaire de masse veut pouvoir greffer quelque chose du fait divers, son drame, sa magie, son mystère, son étrangeté, sa poésie, son tragique, son pouvoir de compensation et d'identification, le sentiment de la fatalité qui l'habite, son luxe et sa gratuité ²⁰.

C'est sous l'impulsion entre autres de la sociologie des médias et de l'anthropologie culturelle, dans les années soixante-dix, que l'événement – et le fait divers – suscite l'intérêt de la Nouvelle Histoire. Après avoir été oublié par les sciences sociales au profit de catégories (structure, conjoncture, longue durée) plus prometteuses, l'événement est de nouveau au centre des préoccupations des historiens. C'est à dessein que Pierre Nora intitule « Le retour de l'événement » un article publié dans *Faire de l'histoire*, important ouvrage de la nouvelle historiographie française²¹. Si l'événement apparaît de nouveau comme l'un des objets privilégiés de l'historiographie critique, ce n'est pas tant pour le réhabiliter ou en condamner les divers emplois dans le discours historique que pour procéder à l'examen de ses conditions d'existence. Celles-ci, indissociables du reste de l'essor des médias de masse à la fin du XIX^e siècle, en auraient d'ailleurs modifié la nature. Les médias de masse, comme le rappelle Pierre Nora, ont non seulement joué un rôle déterminant dans le processus de démocratisation de l'événement, mais ont donné naissance à un nouveau type d'événement : l'événement journalistique. Celui-ci, dont l'existence tient essentiellement aux systèmes de diffusion de l'information, assure désormais le monopole de la représentation de l'histoire. Non point parce que les médias de masse s'approprient tout fait susceptible d'être rapporté à l'opinion publique, mais bien parce qu'il ne saurait exister d'événement sans médiatisation de l'événement²².

L'événement moderne est défini comme un phénomène issu de l'activité médiatique. L'Affaire Dreyfus, impensable sans la presse, tribune de l'intellectuel, cette « nouvelle fonction sociale médiatrice de l'opinion de masse », constitue selon l'auteur la première manifestation de l'événement nouveau, le « prototype de ces images d'Épinal sorties tout armées du ventre des sociétés industrielles et dont l'histoire contemporaine ne cessera plus de reproduire les exemplaires, à

partir d'une matrice comparable²³ ». Jamais auparavant la presse n'avait réussi à produire pareil monstre médiatique. Jamais un événement n'avait été à ce point dépourvu de ses attaches à la raison historique²⁴ et exploité sous l'angle de ses « virtualités émotionnelles ». C'est ainsi que l'imaginaire, alimenté par le déferlement de l'information médiatique, peut s'emparer de n'importe « quel fait divers – on l'a vu pour l'Affaire Dreyfus comme pour Mai 1968 – et lui faire passer, par les relais d'investissements successifs, le cap de l'événement massif, au moment même où l'histoire donne le sentiment de se dégrader en fait divers²⁵ ».

Nous reconnaissons ici le credo de l'historiographie critique du début des années soixante-dix : les médias de masse « dénaturent » l'événement et confondent fait divers et fait d'histoire. Pierre Nora est à ce propos explicite : « Les mass media ont fait de l'histoire une agression, et rendu l'événement monstrueux. Non point parce qu'il sort par définition de l'ordinaire ; mais parce que la redondance intrinsèque au système tend à produire du sensationnel, fabrique en permanence du nouveau, alimente une faim d'événements²⁶. » La dénonciation de la fonction « dégradante » des médias de masse est une posture critique encore bien vivace²⁷. La critique porte essentiellement sur le caractère catastrophique de l'actualité journalistique, symptôme du triomphe du fait divers sur le fait d'histoire autant que signe de la primauté de l'actualité sur l'histoire. La catastrophe est l'événement médiatique par excellence parce qu'elle se manifeste sous l'espèce d'une actualité paroxystique, mais surtout parce qu'elle constitue l'actualité, tant décriée par les commentateurs de l'événement, en temporalité de masse. L'événement catastrophique, et le retentissement qu'il produit dans l'opinion, produit une commotion davantage qu'il ne permet de compréhension des données historiques ou circonstancielles à l'origine du drame. Les situations aptes à produire une rupture brutale dans le cours normal des choses ont bonne presse. Les médias sont

prompts à inscrire aux palmarès des actualités tout événement susceptible de produire l'illusion d'un trouble collectif. Et l'on considère ce traumatisme comme illusoire ; les médias ne servant en définitive qu'à conjurer toute forme de bouleversement. Pour commotionnant qu'il soit, l'événement-catastrophe ne serait donc qu'un événement édulcoré dépourvu de tout potentiel subversif, l'argument d'une indignation collective et béate.

Le fait divers : diversion et divertissement

En assimilant ainsi le fait divers à de l'histoire dégradée, l'historiographie tend à opposer ce que l'industrie culturelle avait pourtant réussi à confondre. C'est afin de dissiper cette confusion et de restaurer l'apparente singularité du fait d'histoire que l'historiographie procède à une critique des médias. Or invoquer le spectacle de l'information sur le registre de l'accusation ne permet pas d'observer les nouvelles conditions de réception et d'expérience de l'événement introduites par les médias de masse. Le contexte d'émergence du tabloïd dans les années trente, de même que ses développements dans les années quarante alors que l'actualité historique mobilise plus que jamais l'attention des médias, est pourtant riche d'enseignements sur la cohabitation de registres de nouvelles en apparence hétérogènes. Si certains tabloïds privilégient l'événement sensationnel au détriment de l'actualité politique et sociale, d'autres en revanche mêleront allègrement les genres, comme s'il était désormais acquis que la distinction statutaire entre petite et grande histoire, entre actualité-spectacle et actualité historique, ne tenait plus. Plus intéressante que l'hypothèse d'une trivialisation de l'histoire par le fait divers est celle d'une intégration progressive de ces deux types de nouvelles en apparence distincts au sein d'un nouvel et unique espace culturel.

L'un des exemples les plus probants de ce nouvel amalgame, que les médias de masse ne cesseront de raffiner, est la publication à partir de juin 1940 du journal *PM Daily*. Assurée par Ralph Ingersoll, un ancien collaborateur du *New Yorker*, de *Fortune*, de *Life* et de *Time*, la direction du journal opte pour une ligne éditoriale résolument libérale et progressiste²⁸. Le *Confidential Memorandum to the Staff of PM* que produit Ingersoll en avril 1940, dans lequel il définit la politique éditoriale du futur quotidien, annonce un journal essentiellement consacré à la couverture des événements relatifs aux luttes ouvrières. Mais l'entrée de la Wehrmacht sur Paris quelques jours avant la parution du premier numéro va radicalement infléchir le sommaire du journal. L'actualité oblige le tout nouveau comité de rédaction à préciser sa position quant à l'option d'une intervention américaine en Europe. Des divisions apparaissent au sein de la rédaction entre partisans et opposants à une action militaire américaine immédiate. L'éditorial du 21 juin reflète cette division : « 1) contre l'implication militaire des États-Unis ; 2) favorable à toute aide conduisant à la défaite d'Hitler mais qui n'impliquerait pas une intervention militaire ; 3) nous appuyons inconditionnellement la défense des libertés civiles²⁹ ». À partir d'avril 1941 cependant, *PM* sonne l'alarme et somme l'opinion américaine d'envisager l'option militaire par la publication d'articles antifascistes et de photographies représentant des autodafés et des actes antisémites. Parallèlement à une campagne massive de syndicalisation, d'importantes grèves dans le domaine de l'industrie automobile, notamment, défraient également l'actualité de ce printemps 1941. Antifasciste et sympathique au socialisme, le journaliste James A. Wechsler est l'auteur de plusieurs articles dénonçant les mauvaises conditions de travail des ouvriers de l'industrie automobile. « Révolte dans l'empire Henry Ford » (*Revolt in Henry Ford's Empire*), une série d'articles soutenant les actions syndicales, est un morceau d'anthologie. Des photographies réalisées par Morris Gordon et Alan Fisher

illustrent les conflits (lignes de piquetage, briseurs de grèves) dans l'esprit du documentaire social instauré au début du siècle par Lewis W. Hine.

Lewis W. Hine est considéré à juste titre comme l'un des pionniers du documentaire social américain. Dès le tournant du siècle, alors que l'Amérique connaît de profondes mutations sociales, la photographie s'impose à lui comme un véritable instrument de rénovation politique. Plus probante que le texte et la parole selon lui, l'image photographique est l'outil de communication qu'il privilégie dans sa croisade contre les injustices sociales. C'est dans le cadre de ses enseignements à la Ethical Culture School (New York) que pour la première fois la photographie est mise au service d'une cause. En 1903, à la demande du directeur de l'école, Lewis W. Hine se rend à Ellis Island, lieu de débarquement des immigrants du monde entier, et réalise une vaste fresque sur l'arrivée des étrangers. Malgré l'indigence de ceux-ci, Lewis W. Hine crée des portraits empreints d'une dignité que l'on ne retrouve guère dans les propos parfois xénophobes de ses contemporains. Lewis W. Hine est convaincu que la photographie a le pouvoir d'infléchir les opinions. Sa conviction est plus ferme que jamais lorsqu'il débute en 1906 sa collaboration avec le National Child Labour Committee (NCLC), une organisation qui milite dans le but de réformer la législation sur le travail des enfants. Jusqu'en 1918, Lewis W. Hine parcourt les États-Unis, plus particulièrement le sud, à la recherche de situations irrégulières et photographie sans relâche les victimes d'une économie à peine réglementée. C'est parfois au péril de sa propre sécurité que Lewis W. Hine s'infiltré dans les filatures de coton, les conserveries, les exploitations agricoles pour dénoncer par l'image les lamentables conditions de vie et de travail des enfants.

Dans les années trente, les photographies de Lewis W. Hine sont reproduites dans le mensuel *Fortune* alors dirigé par Ingersoll. L'écrivain James Agee, auteur

avec le photographe Walker Evans du célèbre ouvrage *Louons maintenant les grands hommes* (*Let Us Now Praise Famous Men*³⁰), de même que la photographe Margaret Bourke-White, l'un des monuments de la photographie documentaire américaine, font à l'époque partie de l'équipe. C'est au sein de *Fortune* qu'Ingersoll se découvre un intérêt pour les idées progressistes de la gauche dissidente américaine. C'est également à cette période qu'il envisage de créer un quotidien accordant à la photographie un rôle de premier plan. La culture photographique d'Ingersoll est celle du documentaire social tel que promu alors par la Farm Security Administration (FSA), dont Walker Evans est l'un des plus illustres représentants. Ce sont ses images, de même que certaines réalisées par Margaret Bourke-White, qu'il publie dans *Newspaper* (26 avril 1939), une version préliminaire de *PM*. Celles-ci illustrent des articles documentant la vie de familles de mineurs en grève et de fermiers du Midwest encore éprouvés par les séquelles de la dépression. Dresser le constat visuel de la misère humaine pour en dénoncer les causes, telle est la fonction qu'Ingersoll attribue à la photographie. Celle-ci ne saurait donc être un simple divertissement ou une source de sensations fortes. Le fondateur de *PM* conçoit plutôt la photographie comme un instrument de changement social. Un document de travail publié en 1937, dans lequel sont énoncés certains des principes directeurs de *PM*, témoigne de façon explicite des réserves d'Ingersoll envers la photographie sensationnelle :

Le sensationnalisme inhérent au journalisme illustré, la tendance naturelle des images à circuler dans leur propre aire de profits – le sexe, le sang – font dériver les tabloïds vers le sensationnalisme, ce qui est à l'origine de cette déplaisante connotation attribuée à cette nouvelle épithète qu'est le journalisme tabloïd³¹.

Pourtant, les images les plus célèbres d'Arthur Fellig dit « Weegee », maître incontesté de la photographie de fait divers au début des années 1940, seront

reproduites dans *PM*, et cela dès les premiers numéros alors que les derniers développements de la Seconde Guerre dominant l'actualité. Avant même la création du quotidien, Ingersoll avait sollicité la contribution de Weegee, un habitué des tabloïds. Sa carrière de photographie de presse débute en 1924 alors qu'il intègre Acme Newspictures, une importante agence photographique qui assure l'iconographie de plusieurs centaines de quotidiens américains. C'est alors qu'Arthur Fellig devient « Weegee », surnom issu de la déformation du terme « squeegee », en référence à la raclette employée par les techniciens pour nettoyer les épreuves, ou, c'est une seconde hypothèse, du mot « Ouija », nom donné à un jeu de spiritisme très populaire à l'époque. En 1935, il quitte Acme Newspictures et débute une activité de photographe indépendant. Dès lors, il s'impose comme l'un des plus célèbres photographes de presse et réalise ses travaux les plus significatifs. Lorsqu'Ingersoll l'invite à intégrer l'équipe de *PM*, Weegee est un photographe de presse notoire, si bien que c'est en connaissance de cause que le fondateur du quotidien envisage une collaboration. Le principe d'une cohabitation au sein d'un même journal entre une iconographie de l'accident et de la violence urbaine – spécialité de Weegee – et une documentation historique portant sur les maux de la nation, apanage des photographes de la FSA, est mis en application dès les tout débuts de *PM*.

De fait, la livraison du 19 juin 1940, c'est-à-dire le lendemain de la sortie du premier numéro, reproduit une image de Weegee, en l'occurrence une photographie représentant la carcasse d'une voiture dont la course s'est terminée sur le contrefort du Henry Hudson Parkway à l'angle de la 72^e Rue (*Fig. 3*). Parmi le répertoire des images de faits divers publiées dans les journaux et magazines illustrés des années quarante, l'accident de voiture est l'un des plus populaires. La popularité du sujet tient autant à son caractère spectaculaire qu'aux pensées qu'il

arrivé sur les lieux d'un accident, le premier à réaliser des clichés exclusifs, le premier à proposer ceux-ci aux rédactions des différents tabloïds. C'est ainsi que Weegee remporte sa course contre la montre. C'est ironiquement à bord de sa voiture que Weegee file à la rencontre des automobiles embouties et contorsionnées, matière première de la rubrique des faits divers.

C'est plutôt à ses images, et plus particulièrement au contexte éditorial dans lequel elles sont reproduites, qu'il importe d'attribuer un quelconque crédit. D'autant que celles-ci permettent d'élucider le caractère singulièrement événementiel de la photographie de fait divers, cela à une époque (et dans un journal) où l'actualité historique impose ses contenus de représentation, et où l'on formalise les règles de la photographie documentaire. C'est du reste à cette dernière que l'on se réfère en premier lieu dès qu'un historique de la dépression nécessite quelques preuves visuelles. L'histoire sociale de la photographie prise les images de la FSA parce qu'elles sont le produit d'instances discursives diverses : l'État (la réforme du New Deal), le peuple (l'expérience collective de la dépression), les médias (la diffusion massive des iconographies de l'indigence), l'institution artistique (la légitimation artistique de la photographie documentaire). C'est d'ailleurs à ce titre qu'elles constituent à la fois des symptômes et des emblèmes de la dépression.

Weegee. Le spectacle de la médiatisation

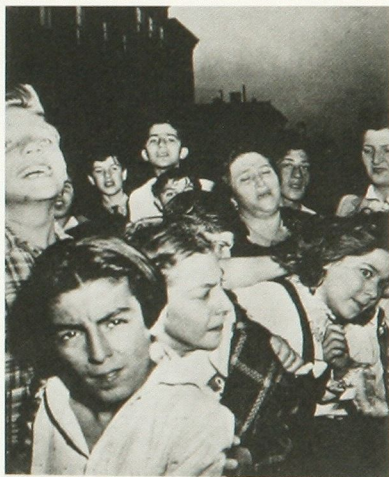
Weegee court-circuite le trop simple départage entre cliché sensationnel et photographie documentaire en reconnaissant d'emblée le caractère historique de la photographie de fait divers. « L'histoire passait entre mes mains », c'est ainsi qu'il qualifie les « incendies, explosions, déraillements, collisions de navires, guerres

de clans, meurtres, rois, présidents » et autres thèmes susceptibles de passionner les contemporains³². Les clichés de Weegee représentent une histoire locale, à la fois violente et divertissante, que le lectorat oppose aux conflits internationaux et aux problèmes nationaux, matière première de la photographie documentaire et du photojournalisme.

Le fait divers est généralement un drame de proximité que les journaux locaux colportent à l'attention des populations du quartier, de la ville, de la région, éventuellement du pays, plus rarement à l'étranger. Les propriétés sensationnelles du fait divers reposent sur un impératif de proximité géographique et psychologique essentiel au déclenchement des affects (compassion, plaisir, curiosité, identification) produits par ce type de contenus. Les auteurs de *Pictorial Journalism* ont constaté l'existence de cette dialectique de la sensation et de la proximité. « Plus l'événement survient loin de la scène locale, écrivent-ils, plus il doit être important afin de susciter l'intérêt du lecteur local. Un petit incident qui se produit sur la rue principale de telle ville peut faire la une, alors que s'il arrive dans une autre ville, il peut ne mériter aucune considération³³. » Plus récemment, la revue des *Annales*, chef de file de la Nouvelle Histoire, consacrait un dossier au thème du fait divers³⁴. L'essentiel des contributions écrites réunies dans ce dossier intitulé « Fait divers, fait d'histoire » concerne des crimes ou des délits commis à des périodes (XVI^e siècle, 1892, 1960) et en des lieux différents (Italie, Djerba, Sicile). Si l'une des ambitions de ce numéro consiste à reconnaître la valeur historiographique du fait divers et à le promouvoir au titre d'objet historique, une autre intention est de réaffirmer son statut de micro-événement. Les événements commentés sont mineurs, voire anecdotiques, et s'inscrivent dans un cadre géographique et culturel de petite envergure (une ville, un quartier, un coin de rue). Ceux-ci demeurent toutefois déterminants pour les communautés

concernées, comme en témoigne l'article de Michel Bée consacré au spectacle de l'exécution publique sous l'Ancien Régime.

Le spectacle du fait divers, plus particulièrement les réactions de la foule provoquées par un événement de proximité sensationnel, constitue le principal objet de la photographie de Weegee. Ses images les plus intéressantes sont d'ailleurs celles où l'objet du drame est occulté au profit de la représentation du traumatisme (ou de l'euphorie) produit par les événements. Ce n'est ni par pudeur ni par souci déontologique que Weegee exclut du champ de la représentation la cause principale de ces rassemblements populaires spontanés autour du fait divers. Les interdits moraux actuels en matière de représentation de l'horreur de même que les arsenaux juridiques mobilisés pour toute sensibilité heurtée n'existaient pas à l'époque. C'est plutôt par souci d'indépendance que les photographes s'autorisaient à représenter l'horreur sous ses aspects les plus sordides. Les membres de *PM*, comme le rappelle John P. Lewis, éditeur exécutif du tabloïd, exercent leurs activités « sans autre restriction que les limites de leur propre conscience³⁵ ».



A woman relative cried ... but neighborhood dead-end kids enjoyed the show when a small-time racketeer was shot and killed ...

86

4. Weegee, *Their First Murder*, tel que publié dans *Naked City* (Hawthorn Books) en 1945.

Reproduit avec la permission du International Center of Photography.

Si, parfois, Weegee concentre davantage son attention sur les badauds que sur le cadavre ou l'immeuble en feu, c'est parce qu'il s'intéresse principalement à la

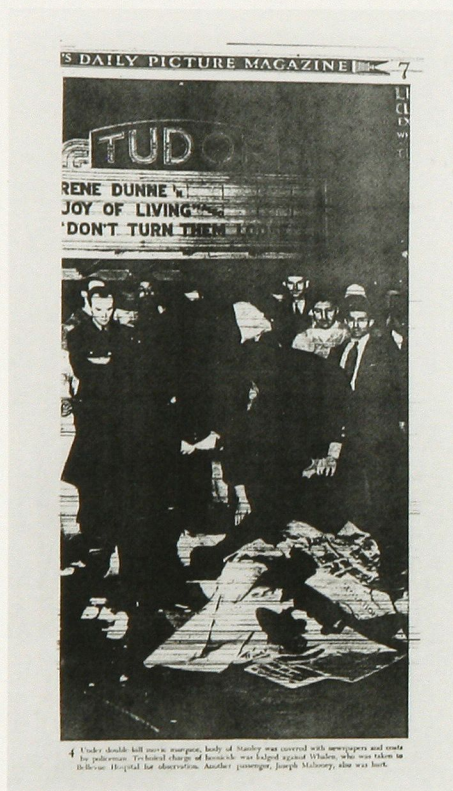
réception publique du fait divers. L'une de ses images (*Fig. 4*) les plus connues, *Their First Murder* (« Leur premier meurtre »), réalisée le 8 octobre 1941 et publiée le lendemain dans *PM*, illustre parfaitement la prédilection de Weegee pour la représentation des sensations éprouvées par les témoins du drame. Le récit est le suivant : des élèves quittent leur école alors qu'un petit malfrat vient d'être abattu dans sa voiture, l'assassin se faufile parmi eux de sorte qu'il est impossible pour les policiers de faire usage de leurs armes. Weegee, par une exceptionnelle coïncidence, arrive sur les lieux et photographie le groupe d'enfants. Parmi ces derniers se trouvent la tante de la victime de même qu'un de ses cousins. On reconnaît la dame par son expression éplorée et son fils, qui bouscule une petite fille pour tenter de se frayer un chemin vers son cousin mort. L'image montre aussi d'autres types de réactions allant de la stupeur à l'incrédulité en passant par l'euphorie, l'excitation, la curiosité. Ce groupe déploie un éventail de sentiments parfaitement contradictoires que seul le violent éclair produit par le flash à ampoules semble pouvoir homogénéiser. De fait, la masse compacte et illuminée formée par cette assemblée chaotique se distingue nettement des architectures que l'on aperçoit à l'arrière-plan.

Mais plus étonnants encore sont ces regards dirigés vers le photographe, lesquels non seulement renvoient à la présence de Weegee et à la pragmatique du dispositif photographique, mais traduisent une conscience, celle de se savoir photographié. On arguera que cette forme de conscience est inhérente à la tradition du portrait photographique. On rétorquera que les conditions particulières de la prise de vue, l'urgence de l'acte photographique, l'absence de préméditation, l'absence de lien contractuel entre le photographe et les personnages invitent à interpréter ces regards comme l'expression d'une nouvelle conscience née de l'expérience d'une nouvelle culture médiatique. Car pour ces contem-

porains, eux-mêmes consommateurs de tabloïds issus de l'industrie des médias et de la communication de masse, le fait divers, plus qu'un événement, est promesse de médiatisation. De se retrouver ainsi représenté dans une image destinée à des tabloïds tirés à plusieurs centaines de milliers d'exemplaires apporte une petite gloire, celle-là même qu'Andy Warhol reconnaîtra quelques années plus tard aux anonymes et autres « stars » du fait divers.

L'image réalisée par Weegee assure aux témoins du drame une célébrité certes factice, mais que les modèles posant fièrement dans le studio de photographie ne peuvent néanmoins espérer. Si bien que cette promesse de médiatisation et de célébrité place le photographe en pôle d'attraction, comme en témoignent précisément les nombreux regards posés sur lui, occultant même le rôle prépondérant du cadavre. La foule apparaît divisée : regarder l'événement ou participer à la médiatisation de l'événement, tel est le dilemme que révèle la photographie de Weegee. La seconde option nous intéresse davantage car elle illustre exemplairement les nouvelles modalités de réception publique de l'horreur introduites par l'industrie culturelle. Nous posons l'hypothèse que la représentation photographique de l'événement, et plus particulièrement du fait divers à partir des années trente, constitue le spectacle de la médiatisation en nouvelle expérience de l'événement. Dans « Leur premier meurtre », l'enthousiasme d'aucuns – voyez en outre cet enfant tout sourire à la chemise à carreaux – montre à l'évidence que l'événement, en dépit de son caractère tragique, s'avère l'occasion inespérée d'une expérience médiatique manifestement exaltante.

Le corpus photographique de Weegee réunit un nombre important de cas analogues. À telle enseigne qu'il apparaît clairement que la représentation des réactions de la foule à l'endroit du photographe, autant que celles produites par le drame, est le projet de Weegee. C'est encore cette césure, provoquée par le jeu



5. Weegee, *Joy of Living*, tel que publié dans *PM*, le 17 avril 1942.

Reproduit avec la permission de la General Research Division, de la New York Public Library, Astor, Lenox and Tilden Foundations.

New York Times servent de linceul à ce mort qui fait lui-même l'objet d'une représentation destinée à un quotidien n'est, au demeurant, pas sans ironie.

Une autre victime de la route est encore une fois instrumentalisée par des témoins du drame. La compassion que devrait inspirer normalement le sort du piéton est en l'occurrence totalement annihilée par la satisfaction narcissique que

complexe des regards, tantôt orientés vers l'appareil photographique, tantôt vers la cause de la mobilisation populaire, que Weegee met au jour dans cet autre exemple (Fig. 5) tiré de *PM*. Prise le 17 avril 1942, cette photographie représente des badauds et des officiers de police s'affairant autour du cadavre d'un piéton happé par une voiture. Plusieurs éléments réunis dans cette image présentent des ruptures de ton, la plus évidente étant bien sûr celle introduite par le titre d'un des films à l'affiche, *Joy of Living* (« La joie de vivre »). L'intitulé du film, qui est aussi celui de la photographie, représente l'inverse symétrique de ce que montre la photographie. Que les pages d'un exemplaire du

procure l'objectif de Weegee. Publiée cette fois dans le *New York Mirror*, *Victime d'un accident de voiture*, 1938, montre un groupe de personnes disposées frontalement face à Weegee. Sauf exception, tous regardent en sa direction, faisant fi du corps de la victime qui, pourtant, s'interpose entre eux et le photographe. Cet étrange face-à-face visuel ne semble laisser aucune place au macchabée. À ce point, du reste, que certains, bras dessus bras dessous, arborent un large sourire, comme s'ils posaient dans un contexte familial ou domestique. Le cadavre est assimilé à un trophée que la foule victorieuse abandonne quelques instants pour la photo de groupe. Le prestige associé à l'événement est tel que l'on se consacre sans réserve au rituel de sa célébration photographique. Ce cliché est certainement l'un de ceux qui illustrent le plus exemplairement ce principe d'une expérience médiatique conçue comme expérience de l'événement. Si, dans les photographies commentées précédemment, la foule apparaît partagée sur le plan de son rapport à l'événement – est-ce le fait ou la représentation du fait qui constitue l'événement ? –, celle-ci opte très massivement pour un drame envisagé sous l'angle de ses potentialités médiatiques. Nous n'interprétons pas ce comportement collectif comme une stratégie pour faire l'impasse sur le monde réel ou comme la manifestation d'une confusion entre la réalité et sa représentation. Nous considérons plutôt l'attitude de ces personnes comme le symptôme d'une nouvelle forme de divertissement créée par l'industrie culturelle. Ce n'est pas le spectacle de la mort ou de la catastrophe qui est nouveau, preuve en est les exécutions publiques sous l'Ancien Régime, mais bien le spectacle offert par la médiatisation de celui-ci.

Le spectacle de la médiatisation, de même que celui offert par le drame lui-même et l'ensemble de ses conséquences logistiques – intervention des services d'urgence et de sécurité, personnels d'investigation, assistance diverse



6. Weegee, *Afternoon... they are watching me take their picture... and also a fire*, tel que publié dans *Naked City* (Hawthorn Books) en 1945.

Reproduit avec la permission du International Center of Photography.

(dépanneuse, clergé, morgue), etc. – est le thème de plusieurs clichés reproduits dans *Naked City*³⁶, un recueil paru en 1945 réunissant des photographies prises par Weegee depuis 1935. Parmi l'ensemble des chapitres que l'on retrouve dans cet ouvrage, trois d'entre eux, respectivement intitulés *Fires*, (« Incendies »), *Murders* (« Meurtres ») et *Sudden Death* (« Mort soudaine »), regroupent des clichés de faits divers, dont certains ont été reproduits dans *PM*. L'un de ceux-ci (Fig. 6), accompagné d'une légende écrite par Weegee, illustre expressément cette ambivalence de la foule tantôt fascinée par le spectacle du fait divers, tantôt

excitée par la présence du photographe. À l'instar de plusieurs autres cas semblables, cette photographie représente une foule et ne montre rien de l'incendie que celle-ci observe. Encore une fois, un nombre important de personnages regardent Weegee plutôt que la cause de l'attroupement. Comme le montrent bon nombre de ses clichés, Weegee s'impose comme un pôle d'attraction complémentaire au drame. La légende est sur ce point explicite : « En après-midi... ils me regardent les photographier... ainsi que le feu » (*Afternoon... they are watching me take their picture... and also a fire*). Une femme, située à

l'extrême gauche de l'image, semble à ce point séduite par la perspective d'une diffusion publique de son portrait qu'elle adopte une pose conforme aux canons véhiculés à l'époque par l'industrie culturelle (magazines féminins, cinéma). La scène du fait divers est ainsi devenue pour cette femme souriante le théâtre d'une exhibition narcissique autant que le plateau d'un jeu de séduction codifié par les médias de masse.

Outre des photographies où l'acte de la prise de vue constitue une véritable attraction populaire, *Naked City* réunit des images où c'est la réception publique du drame qui est le thème principal. Plusieurs images reproduites dans cet ouvrage montrent des foules obnubilées par un spectacle qui n'apparaît pas dans l'espace de la représentation. Ces images sont parfois juxtaposées à d'autres qui, elles, exhibent l'objet du spectacle : un cadavre, une voiture accidentée, un immeuble en flammes, etc. Le choix d'une maquette où l'on reproduit en miroir la photographie des badauds, d'une part, et celle du drame, d'autre part, permet d'attribuer une cause à la réaction de la foule. Ainsi, par exemple, de cette photographie (Fig. 7) reproduite sur la page de gauche, où l'on voit un groupe de personnes parmi lequel un jeune garçon pointant son index en direction d'une scène représentée par une autre photographie apparaissant sur la page de droite (Fig. 8). Intitulée *Crime and Punishment* (« Crime et châtiment »), celle-ci montre un homme face contre terre et autour duquel s'affairent quelques policiers. Le texte insiste sur le caractère spectaculaire de l'événement :

C'est arrivé à 20h00 un dimanche soir... Les gens se ruaient au cinéma... Il y avait une double représentation au cinéma Loew's de la rue Delancey... l'une d'elles mettant en scène un gangster... à quelques pâtés de maison... dans le restaurant Essex... un garçon a collé une affiche dans la vitrine, Spécial du Chef. Un homme est entré... il n'était intéressé par aucun spécial, il avait un pistolet. Et c'était un braquage. Il prit l'argent de la caisse et se sauva. Un policier l'aperçut et le prit en

chasse. Le braqueur se cacha derrière une voiture garée et commença à tirer sur le policier. Celui-ci riposta et le tua. Voici le policier tout juste après la fusillade... très nerveux, car il aurait pu blesser d'innocentes personnes, qui remet le pistolet au sergent. Le policier reçut une médaille... le malfaiteur les balles.

De fait, les légendes et les textes rédigés par Weegee mettent l'accent sur la nature divertissante de la violence urbaine. Si l'architecture tient parfois lieu de décor au spectacle du fait divers, celle-ci constitue dans certains cas un véritable dispositif de spectacularisation du drame. Perchés aux fenêtres des immeubles new-yorkais ou encore bien

installés sur leur balcon, les spectateurs peuvent profiter d'une vue imprenable sur la scène du crime. « Certains regardent par la fenêtre... discutent de la température avec un voisin... ou observent un meurtre » (*One looks out the windows... talks about the weather with a neighbor... or looks at a murder*), mentionne la légende d'une photographie (Fig. 9) où des personnages observent un événement depuis les fenêtres d'un immeuble. Tous les regards convergent dans la même direction³⁷. Comme dans l'exemple précédent, c'est sur la page de droite que l'on aperçoit la victime, un braqueur abattu par un officier de police. Une présumée victime devrait-on dire puisque cette image a été prise le 3 février 1942, soit près de deux ans plus tard. Les deux images se rapportent à deux



Geel

7. Weegee, *Geel*, tel que publié dans *Naked City* (Hawthorn Books) en 1945.

Reproduit avec la permission du International Center of Photography.



Crime and Punishment

This happened at eight o'clock on a Sunday night. . . . People were rushing to the movies. . . there was a good double feature at Loew's Delancey Street . . . one being a gangster picture . . . a few blocks away . . . in the Essex Diner . . . a bus boy was pasting a sign in the window, "Chef's Special." A man walked in . . . he wasn't looking for any special, he had a gun. And this was a pickup. He grabbed the money from the cash register and ran out. A cop saw him and gave chase. The holdup man hid behind a parked car and started firing at the cop. The policeman fired back and killed the bandit. Here's the cop just after the shooting . . . very nervous, for he might have hit some innocent passers by, giving the gun to the sergeant. The cop got a medal. . . the gunman got the bullets.

8. Weegee, *Crime and Punishment*, tel que publié dans *Naked City* (Hawthorn Books) en 1945.

Reproduit avec la permission du International Center of Photography.

événements distincts, si bien que les réactions de la foule apparaissent totalement arbitraires, et le cadavre sans véritable destinataire.

Cette option éditoriale, que l'on rencontre à plusieurs reprises dans *Naked City*, démontre que la photographie de fait divers est un matériau très malléable et que les ressorts émotifs et psychologiques à la base de la relation entre les spectateurs et la victime sont fondamentalement arbitraires et rhétoriques. Constamment, la photographie de Weegee interpelle les spectateurs comme pour faire la démonstration que le lien entre les témoins et le drame est

ténu et susceptible à tout moment de se rompre. C'est tout le contraire de la procédure privilégiée par le photographe allemand Erich Salomon, contemporain de Weegee et maître incontesté de la « candid camera »³⁸.

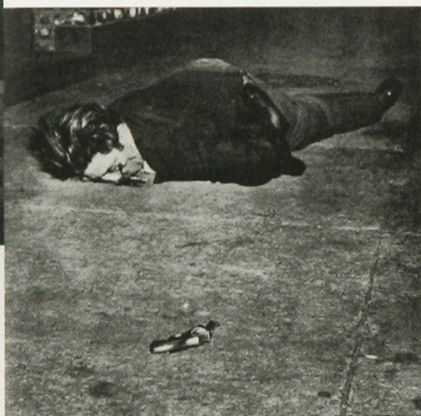
Polyglotte et cultivé, Erich Salomon se confond aisément avec les ministres et les émissaires internationaux qu'il photographie lors de séances de discussions, pendant que ceux-ci décident du sort du monde. Salomon est un habitué de la Salle des pas perdus, de l'hôtel Splendide à Lugano, du Quai d'Orsay, de l'hôtel Excelsior à Rome ; il est témoin des travaux de la Société des nations, de la signature de pacte Kellogg-Briand, de l'entrée des nationaux-socialistes au Reichstag ; il est reconnu d'Aristide Briand, d'Austen Chamberlain, de Gustav



Murder in Hell's Kitchen

One looks out of the windows . . . talks about the weather with a neighbor
. . . or looks at a murder.

80



9. Weegee, *Murder in Hell's Kitchen*, tel que publié dans *Naked City* (Hawthorn Books) en 1945.

Reproduit avec la permission du International Center of Photography.

Stresemann ou de Pierre Laval. La littérature consacrée à Salomon souligne le cadre social prestigieux dans lequel il évolue, ainsi que la sympathie que lui témoignent certains membres de l'establishment politique. Lui-même, dans un article paru dans *Vu* en 1935, indique sa proximité avec les sphères du pouvoir :

C'était à l'occasion d'une conférence très importante et délicate qui se tint sur la véranda du ministère de l'Intérieur, entre Allemands et Français. [...] Je n'hésitai pas à suivre les ministres français et pénétrai dans la véranda même. Là, je fis, avec mon appareil silencieux, sept ou huit photos et j'étais en train d'exposer ma dernière plaque lorsque M. François-Poncet, à cette époque chef de cabinet de M. Laval, qui se trouvait assis derrière moi, se leva et me dit : « Je crois que vous ne photographiez rien du tout et que vous êtes ici pour écouter. Je propose donc

que vous vous asseyez au milieu de nous. Peut-être aurez-vous une bonne idée pour résoudre cette situation difficile.»³⁹

La proposition du chef de cabinet est peut-être condescendante, mais elle révèle cependant un fait : le reporter photographe est désormais autorisé à fréquenter le sérail politique. D'aucuns y voient le signe d'une nouvelle reconnaissance sociale du photographe de presse traditionnellement considéré par le milieu politique comme *persona non gratta*. Nous croyons plutôt que ce milieu aura compris, en cette époque d'explosion des médias de masse, qu'il vaut mieux ne pas s'aliéner celui qui a autorité en matière de représentation médiatique du pouvoir. Les circonstances dans lesquelles Erich Salomon a réalisé la photographie de Benito Mussolini, en compagnie de Heinrich Brüning, chancelier allemand, Julius Curtius, ministre des Affaires étrangères allemand et Dino Grandi, ministre des Affaires étrangères italien, lors d'une entrevue privée à l'hôtel Excelsior à Rome, en août 1931, sont à cet égard exemplaires. Le refus des fonctionnaires italiens de laisser Salomon photographier la rencontre avait tout d'abord compliqué le travail du « roi des indiscrets ». L'intervention de Grandi auprès de Mussolini, qui consentit à se laisser photographier, fournit à Salomon l'autorisation d'utiliser son appareil. Il réalise alors une série de dix-sept clichés où l'on aperçoit, représentés sous différents angles, les quatre protagonistes en pleine discussion. L'intérêt de ces images, et de toutes celles qui ont fait la notoriété de Salomon, tient à l'attitude des personnages, en apparence indifférents à la présence du photographe. Or c'est précisément dans cette indifférence feinte que réside la valeur « événementielle » de ces représentations où les acteurs de l'actualité historique donnent le spectacle d'un pouvoir exercé dans un cadre intime et confidentiel.

Il faut ainsi considérer l'émergence d'une nouvelle modalité de

représentation politique fondée sur le principe de l'enregistrement continu. C'est cela qui justifie un abandon de la pose, une liberté de geste et d'expression, un oubli de la présence du photographe, une indifférence stylistique. Les images de Salomon sont aux antipodes des portraits officiels d'hommes d'États où ceux-ci, par l'adoption d'une pose minutieusement élaborée, se font les émules des figures canoniques de l'histoire. Malgré les dorures et les cigares, c'est une histoire en « marche » que Salomon représente par l'exhibition des échanges, des tractations, des pourparlers, mais également des gestes, des mimiques et des expressions franchement spontanés. Ce sont d'ailleurs ces images, où les représentants des diverses délégations étrangères sont surpris dans des poses et des attitudes parfois peu respectueuses du décorum diplomatique, qui constituent les exemples les plus singuliers du corpus de Salomon. Ainsi, dans l'une des vingt-six photographies faites dans une conférence de nuit franco-allemande à La Haye en 1930, Salomon choisit de représenter les architectes du Plan Young alors qu'ils se sont assoupis, les yeux clos, la bouche entrouverte. Prise à une heure du matin, la photographie, comme le rappelle son auteur, « fait preuve de l'épuisement dans lequel se trouvent parfois les ministres après avoir recherché des solutions aux problèmes les plus difficiles⁴⁰ ». La remarque paraît ironique si l'on sait que les épuisantes discussions n'ont débuté qu'à onze heures du soir. En montrant ainsi les ministres français et allemands, Salomon esquisse une critique sociale qui rappelle, à certains égards, le courant vériste de la Nouvelle Objectivité en même temps qu'il met au jour la complaisance des politiques à s'exhiber sous des dehors plus familiers. Une familiarité qui « humanise » en quelque sorte ce milieu confidentiel et qui suspend, l'instant de la prise de vue à tout le moins, le prestige associé à la fonction.

L'intimité de l'individu ainsi révélée par une prise de vue réalisée subrepticement satisfait la curiosité du lectorat en même temps qu'elle inspire de

la sympathie. Si la propension de la presse illustrée à présenter la classe politique sous des aspects parfois grotesques n'est pas une nouveauté – preuve en est les caricatures de Daumier –, il apparaît toutefois que la photographie renouvelle les formes de ce divertissement qu'est la représentation médiatique du pouvoir. Les indiscretions photographiques de Salomon, qu'il commet au moyen d'un petit appareil portable – l'Ermanox – et sans recourir au flash ⁴¹, produisent un nivellement des traits distinctifs de la classe politique au profit d'une exacerbation des traits communs à l'ensemble des individus. Les médias de masse tirent profit de cette « trivialisation » de la représentation politique propre à susciter l'intérêt d'un lectorat friand d'images sensationnelles. Car les instantanés de Salomon sont sensationnels au sens où ils transgressent des interdits liés à l'exercice du pouvoir. La transgression, que l'on associe à la pratique même du photojournalisme, est inhérente à sa démarche. Il en fait d'ailleurs sa marque de commerce : « Muni de ce petit appareil, je réussis quelques jours plus tard, à l'occasion d'un procès sensationnel, à faire les premières photos qui aient été jamais prises dans un tribunal allemand ⁴². » Or la transgression d'un interdit à des fins sensationnelles ne permet aucune compréhension des données politiques ni des tenants juridiques propres à un conflit ou à un règlement diplomatique. Faut-il alors se surprendre que celle-ci fasse l'objet d'une récupération politique ? On a en effet tout intérêt à ce que les événements soient présentés sous un angle anecdotique. C'est tout le sens de l'indifférence factice de Mussolini envers la photographie de Salomon qui ne montre en définitive que des instants sans acmé. Mais ce que l'attitude de Mussolini démontre surtout, et c'est là une nouveauté introduite par la photographie de presse, c'est une certaine accoutumance à l'omniprésence des médias. Il semble en effet que l'on ait intégré à l'époque le principe d'un exercice politique effectué sous la « surveillance » des médias de masse. Il apparaît également que l'on ait compris et tiré profit du principe selon lequel chaque

instant est susceptible d'être transformé en représentation politique ou, mieux encore, que la représentation politique est un travail de tous les instants.

Salomon fréquente l'aristocratie diplomatique, s'infiltré dans les salons, s'immisce dans l'événement, photographie subrepticement, emploie un appareil sans flash. Weegee fréquente le Lower East Side, dort dans les quartiers généraux de la police de Manhattan, s'impose sur les scènes de crime, interpelle les badauds, photographie au flash⁴³. Tout, de fait, oppose ces deux photographes. Salomon n'infléchit pas le cours des événements ; il ne s'emploie qu'à piéger les épisodes « disgracieux » des événements prestigieux. La procédure de Weegee participe de la césure et consiste à introduire au sein même de l'événement dramatique l'événement jubilatoire de sa médiatisation.

CHAPITRE II

L'IMAGE-MONUMENT

L'instant mémorable : le prix Pulitzer

Le prix Pulitzer de photographie, la plus importante distinction accordée dans le domaine du photojournalisme, est décerné annuellement depuis 1942 à l'auteur de l'image la plus exemplaire d'un fait d'actualité récent. La plupart des prix Pulitzer constituent des « icones » de l'histoire contemporaine désormais inséparables du souvenir que l'on conserve des événements en question. Plus que l'illustre constat d'un événement ou d'une situation donnée, les photographies couronnées marquent des points tournants de l'actualité et contribuent à infléchir la compréhension des événements. Ces images incarnent parfaitement le principe, contestable nous le verrons, selon lequel les médias détiennent le pouvoir de modifier le cours de l'histoire. C'est à tout le moins ce que soutiennent les auteurs de *Moments*, un recueil réunissant les prix Pulitzer de photographie décernés entre 1942 et 1977¹.

Le caractère historiographique de ces images ne semble faire aucun doute dans l'esprit des auteurs. Preuve en est cette phrase tirée de *Let Us Now Praise Famous Men* – monument du genre documentaire et contribution historique à la représentation de la dépression –, placée en exergue de l'ouvrage : « L'appareil photographique représente pour moi, après la conscience non assistée et non armée, l'instrument central de notre époque. » La phrase est de Walker Evans et apporte à l'ouvrage la caution nécessaire à la reconnaissance historique des prix Pulitzer, essentiellement des photographies de guerre, d'attentats et de faits divers. Car bien que célèbres, ces images ne montrent jamais que des scènes pour la

plupart sensationnelles et dépourvues d'éléments de compréhension relatifs aux contenus représentés. Les « chefs-d'œuvre » du photojournalisme mythifient davantage les événements par des représentations choes et inusitées qu'elles ne les élucident. Voilà pourquoi ces images suscitent principalement des réactions émotives et des prises de positions polarisées plutôt que des commentaires réfléchis et des opinions avisées. Un prix Pulitzer ne fait que très rarement l'objet d'une interprétation raisonnée. Il constitue plus généralement le point de convergence d'un ensemble de discours hétéroclites dont la masse critique « monumentalise » pour ainsi dire la photographie.

L'institution du prix Pulitzer pallie le déficit symbolique associé à la pratique du photojournalisme traditionnellement marginalisée par les instances de légitimation artistique. Or la tradition à laquelle le prix Pulitzer associe le photojournalisme est celle de la presse populaire et du « journalisme jaune ». Avec William Randolph Hearst, baron incontesté de la presse américaine, l'éditeur Joseph Pulitzer impose dans les années 1880 le modèle d'une presse populiste, non partisane, divertissante et sensationnelle. Fidèle à la tradition de la *penny press*, il publie des journaux destinés à un lectorat ouvrier et prône un journalisme d'investigation engagé dans une lutte contre la corruption des élites politiques. « Il devra être plus puissant que le Président », dit-il à propos du *New York World*, son principal quotidien ². Le succès du *World* tient en outre à l'utilisation d'éléments graphiques en page frontispice, à l'emploi d'une fonte plus moderne et d'un graphisme plus dynamique, autant d'éléments propres aux mutations de la presse illustrée à la fin du XIX^e siècle. L'une des innovations introduites par Pulitzer et maintes fois reprise depuis lors est l'utilisation d'en-têtes reproduites en gros caractères. Pulitzer conçoit la première page du quotidien comme une réclame destinée à attirer l'attention des lecteurs, essentiellement des ouvriers, des immi-

grants et des femmes. Principalement destinée à ces groupes cibles, la publicité constitue la part la plus importante des recettes du *World*. La politique économique de Pulitzer est libérale et repose sur le principe que seul un financement provenant de l'économie de marché permet de garantir l'indépendance politique du journal.

Le contenu éditorial est un mixte de faits divers et d'informations liées à l'actualité politique, sociale et économique. L'épithète « journalisme jaune » associée au journal de Pulitzer est née de la concurrence que se livrent l'éditeur du *World* et William Randolph Hearst, propriétaire depuis 1895 du *Journal*. En janvier 1896, Hearst invite Richard Felton Outcault, auteur de la populaire bande dessinée intitulée « The Yellow Kid », nom donné en raison des vêtements de couleur jaune portés par le personnage principal, à quitter le *World* et à se joindre à l'équipe de son quotidien. L'emploi de la couleur dans le journal de Pulitzer est une innovation et participe, au même titre que le recours à la photographie quelques années plus tard, d'une nouvelle stratégie commerciale destinée à attirer davantage de lecteurs. L'usage de la couleur, de même que l'utilisation d'images, est jugé frivole par la presse d'opinion et contraire à l'éthique rigoriste du journalisme de qualité. Assimilée à une simple manœuvre de séduction à l'intention des masses populaires, la couleur apparaît comme la manifestation visuelle d'une pauvreté éditoriale attribuée à la prédilection du *World* pour le fait divers. Le « journalisme jaune » est en ce sens synonyme de traitement sensationnel de la nouvelle et de séduction des masses à des fins lucratives. Ce qualificatif est à plusieurs égards approprié au *World*, si l'on estime à l'instar de Simon Michael Bessie, auteur de *Jazz Journalism: The Story of Tabloid Newspapers* (1938), que le journal de Pulitzer constitue un jalon important dans le développement de la presse populaire au XIX^e siècle : « Les journaux à grand tirage doivent défendre

les causes populaires mais doivent avant toute chose attirer l'attention des masses. C'est ce que fit le *World* par les manipulations incessantes des vieux objets de curiosité que sont l'amour, la mort, le péché, la violence, l'argent ³. »

Parallèlement à ses tentatives de conquérir de nouveaux marchés au moyen de solutions graphiques et éditoriales toujours plus divertissantes, Pulitzer caresse le projet philanthropique de créer, et cela au sein de la prestigieuse université Columbia, une école de photojournalisme. Dès 1892, il entreprend des démarches auprès de la direction de l'université, lesquelles s'avèrent au départ infructueuses. L'argumentaire de Pulitzer est conçu pour séduire l'establishment universitaire : « Mon idée est de reconnaître que le journalisme est, ou devrait être, l'une des plus grandes professions intellectuelles ⁴. » La proposition de Pulitzer est assortie du projet de créer un prix annuel honorant des « journalistes ou des écrivains pour des œuvres accomplies, des réussites et autres formes d'excellence ⁵ ». L'assimilation du journaliste et de l'écrivain, mais plus encore la fortune de Pulitzer, portent finalement leurs fruits puisqu'en 1912, soit un an après la mort de l'éditeur, la Columbia School of Journalism ouvre ses portes. Cinq ans plus tard, l'université Columbia décerne les premiers prix Pulitzer dans deux catégories principales, « Journalisme » et « Lettres et Théâtre ». Ce n'est toutefois qu'en 1942 que la photographie intègre le panthéon Pulitzer, soit près de vingt-cinq ans après que le journalisme écrit ait reçu la précieuse caution universitaire.

La reconnaissance tardive de la photographie correspond parfaitement à la lente intégration de l'image photographique au sein de la presse. On sait en effet que les journaux, bien que disposant dans les années 1890 de la technologie permettant de reproduire des photographies, ont pendant plus de deux décennies continué de privilégier le dessin et la gravure. Toutefois, l'histoire de la presse illustrée n'explique qu'en partie cette « panthéonisation » de la photographie dans

les années quarante. De fait, c'est autant dans le passé de la presse illustrée que dans l'actualité d'un nouveau média – la télévision – qu'il importe de trouver les motifs contemporains d'une « institutionnalisation » du mérite photographique. C'est que la photographie, du moins en ce qui concerne certaines de ses prérogatives en matière de représentation de l'actualité, apparaît soudainement « archaïque » au regard des nouvelles potentialités offertes par l'écran cathodique. Présentée au public américain dès 1939 lors de la Foire Mondiale de New York, la télévision investit les espaces domestiques à partir de 1941. La même année, la NBC (National Broadcasting Corporation) et CBS (Columbia Broadcasting System) obtiennent une licence d'exploitation commerciale et diffusent des émissions de variétés, des chroniques sportives et des longs métrages. La Seconde Guerre mondiale interrompt temporairement l'expansion du nouveau médium. L'explosion survient dès la fin du conflit si bien que, entre 1946 et 1948, la production d'appareils domestiques passe de 6 000 à 1 160 000 exemplaires⁶. On estime qu'en 1950 près de dix millions de téléviseurs se retrouvent dans les foyers américains. Même si le magazine illustré – *Life* notamment – conserve un lectorat important jusqu'à la fin des années soixante, la croissance exponentielle du nombre de téléspectateurs inquiète la presse écrite, et plus particulièrement le domaine du photojournalisme directement concerné par les incidences de la télévision sur l'industrie de l'information.

Dès les années trente, le spectre de la télévision, pourtant encore embryonnaire, menace les éditeurs. Plusieurs d'entre eux réagissent par un recours massif à la photographie, comme si le salut de la presse dépendait d'une illustration photographique plus abondante. L'alternative d'une présence accrue de l'image photographique dans la presse écrite n'est toutefois plus à l'ordre du jour dans les années cinquante, alors que la télévision commence à bouleverser

en profondeur le paysage médiatique. Le domaine du photojournalisme cherche plutôt à imposer sa préséance en arguant que la télévision relève de son champ de compétence. C'est ainsi que la National Press Photographers Association publie en 1950 un ouvrage, *The Complete Book of Press Photography*, explicitement consacré à la photographie de presse mais dans lequel sont réunies des contributions d'auteurs – pour la plupart « transfuges » de la presse illustrée – évoluant dans le domaine de la télévision. Comme l'indique le sommaire de l'ouvrage, on s'emploie à estomper les distinctions disciplinaires par la reproduction d'articles traitant aussi bien de photojournalisme que des nouveaux développements en matière de diffusion des actualités télévisées. Les contenus des articles, principalement ceux portant sur la nouvelle industrie de la télévision, présentent la nouvelle image comme une source d'émulation pour la photographie, tout en reconnaissant que cette dernière constitue un modèle historique. Walter D. Engels, directeur des actualités télévisées à la station WPIX, estime par exemple que la photographie demeure le médium de prédilection pour la représentation des événements de dernières heures, du moins jusqu'au début des années cinquante. La complexité des infrastructures nécessaires à la production télévisuelle ne permet pas, constate l'auteur, de dépêcher une unité de réalisation sur les lieux d'un accident par exemple. C'est donc la photographie, en raison d'une logistique beaucoup plus légère, que l'on mobilise afin de couvrir les événements inattendus.

Ces considérations techniques et économiques font en sorte que la photographie demeure associée à la représentation des situations contingentes, alors que la télévision est affectée à la transmission des événements prévisibles tels que les allocutions présidentielles et les compétitions sportives. « Peu de stations, écrit Engels, couvrent en direct les incendies, les meurtres, les grèves, ou autres

sujets rencontrés quotidiennement dans un journal ⁷. » Plusieurs stations de télévision diffusent cependant ces informations mais en différé, dans le cadre des bulletins de soirée. Le développement, l'édition et la distribution des pellicules 35 mm employées à la fin des années quarante pour la réalisation des actualités télévisées imposent aux rédactions d'importants délais de transmission. Si bien que la diffusion des reportages accuse un sérieux retard (parfois quelques jours) par rapport à la reproduction dans le journal des photographies relatives aux mêmes événements. La situation s'inverse au tout début des années cinquante alors que les chaînes adoptent le format 16 mm et optent pour de nouvelles techniques de développement et d'édition. C'est ainsi la NBC est en mesure de diffuser en début de soirée des images se rapportant à des événements survenus à Washington, D.C., en fin d'après-midi. Ces images peuvent ensuite être distribuées vers des chaînes locales par l'intermédiaire d'un réseau de câbles, cela à l'intérieur de délais moindres que ceux imposés par la périodicité des quotidiens.

Les rapports entre photographie et télévision s'articulent autour de cet impératif de la vitesse et invitent à concevoir le traitement de la nouvelle et de l'information sous le mode de l'urgence. Que la photographie ait conservé jusqu'au début des années cinquante une primauté en matière de représentation des événements imprévisibles aura conduit à considérer l'accident et la catastrophe comme les « dernières » exclusivités photographiques. Or la télévision voudra s'approprier celles-ci pour enfin assurer son hégémonie sur l'ensemble du spectre des événements médiatiques. Une domination que le domaine du photojournalisme feint pour l'instant de reconnaître. Nombreux sont les commentateurs qui estiment que l'industrie de la télévision ne remet aucunement en cause le prestige de la photographie de presse. Wilson Hicks, éditeur exécutif du magazine *Life* à la fin des années trente et mentor de toute une

génération de photojournalistes, croit que la télévision ne fait qu'exacerber des propriétés intrinsèques à la photographie. Auteur dans les années cinquante d'un important ouvrage théorique portant sur le photojournalisme, Hicks invoque le modèle de la télévision pour expliciter le fonctionnement de l'essai photographique, une forme de reportage visuel reposant sur la réunion de plusieurs images étroitement liées par un contexte graphique et textuel. Depuis les années trente, l'essai photographique s'impose comme un modèle en matière de représentation des événements historiques. Avec l'apparition de l'essai photographique, et pour la première fois dans l'histoire des médias, c'est la photographie qui assume l'essentiel de la narration historique. Le texte, auquel la photographie n'est plus sommée de se subordonner, n'est plus qu'un système de représentation complémentaire à l'image. L'essai photographique anticipe en ce sens le reportage télévisé également tributaire d'une économie de l'image et du texte. À la différence toutefois que la réception des images et des mots procède de temporalités distinctes, comme le souligne à juste titre l'auteur de *Words and Pictures* : « Lorsqu'un reporter de télévision accompagne les images d'un événement d'un compte rendu verbal, le problème lié à la combinaison des mots et des images est le même que celui rencontré dans le photojournalisme, à une importante exception près cependant. À la télévision, les phénomènes de la vision et de l'audition apparaissent *simultanément dans le temps* ⁸. » Sid Mautner, éditeur exécutif d'*International News Photos*, est quant à lui persuadé que la présentation de photographies lors des bulletins d'informations témoigne de la primauté de l'image fixe. « Parce que la présentation de l'image [télévisuelle] est si fugace et le commentaire qui l'accompagne si bref, écrit Mautner, nos éditeurs ont découvert que l'utilisation de symboles et de montages visuels était beaucoup plus efficace pour souligner ou insister sur un aspect particulier de la nouvelle ⁹. » La valeur de permanence associée à la photographie apparaît comme un gage de

probité journalistique. À telle enseigne que les rédactions des télévisions useront volontiers des effets rhétoriques de la photographie lorsque s'impose, par exemple, la nécessité de cristalliser par un arrêt sur image tel segment d'une bande filmique. C'est ainsi qu'en 1961, dans le cadre de l'émission « Wide World of Sports » diffusée à la ABC (American Broadcasting Corporation), Roone Arledge court-circuite le déroulement narratif des reportages sportifs par des arrêts sur image afin de dramatiser, comme dans un instantané, un moment particulier¹⁰.

La création en 1942 du prix Pulitzer de photographie survient à un moment charnière de l'évolution des médias d'information. C'est notamment sous la pression de nouvelles concurrences dans le domaine de l'information que s'impose la nécessité d'intégrer la photographie au sein de l'institution Pulitzer. Le bénéfice que cette intégration apporte à la photographie de presse arrive à point nommé : la caution de l'université Columbia crédite le photojournalisme d'une rigueur inespérée tandis que le nom de Joseph Pulitzer associe la photographie à l'âge d'or de la presse illustrée populaire. La double reconnaissance – paradoxale au demeurant – de la photographie de presse constitue néanmoins le symptôme de l'inévitable déclin de la photographie d'actualité. Car la reconnaissance institutionnelle du photojournalisme révèle l'impérieuse nécessité d'exalter une pratique sur le point de céder à la télévision l'essentiel de ses prérogatives en matière de représentation des événements à caractère contingent. Mais ce que la photographie perd en valeur d'actualité, elle le gagne en pérennité. C'est que le prix Pulitzer est ni plus ni moins qu'un instant-monument destiné à la constitution d'une actualité-mémoire. Les prix Pulitzer de photographie cristallisent les épisodes parmi les plus marquants de l'histoire contemporaine. De fait, de la Seconde Guerre mondiale jusqu'au Rwanda, sans oublier la guerre du Viêt-nam, il n'est d'événement qui ne soit en même temps l'occasion d'un Pulitzer.

L'actualité d'une exécution

L'image photographique, au même titre que l'imprimé, est permanente et constitue en ce sens un mode de représentation privilégié afin de pérenniser des instants emblématiques. Cette spécificité photographique, que le reportage télévisé, en raison de son caractère éphémère, remet à l'ordre du jour, est au fondement d'un des plus célèbres prix Pulitzer : *L'exécution d'un responsable présumé du Viet-cong par le général Loan (Saigon)*, 1968, par Eddie Adams (Fig. 10), photo-

graphe pour l'agence Associated Press. Le récit des circonstances entourant cette exécution sommaire est connu : le 1^{er} février 1968, le chef de la police nationale sud-vietnamienne, le général Nguyen Ngoc Loan, escorte un homme menottes aux poings dans une rue passante de Saigon, puis lui tire une balle dans la tête. « Plusieurs Américains ont été tués ces derniers jours ainsi que beaucoup de mes amis vietnamiens. Est-ce que vous comprenez maintenant ? Bouddha, lui, comprendra. » Telles sont les paroles que le général Loan prononce peu après l'exécution, laquelle s'est déroulée devant Eddie Adams, Vo Suu, correspondant de la NBC, et un cameraman de la ABC.



10. Eddie Adams, *Saigon*, tel que publié sur la page couverture du *New York Times* du 2 février 1968.

Reproduit avec la permission du *New York Times*.

Le retentissement médiatique des images de l'assassinat est considérable : la photographie prise par Adams au moment de la détonation est reproduite en première page des principaux quotidiens, le film réalisé par Suu est vu par vingt millions de téléspectateurs. L'impact politique de ces images est également considérable : la photographie est réalisée alors que l'opinion publique américaine bascule en faveur d'un retrait des troupes américaines, l'image symbolise les atrocités commises au Viêt-nam et devient un instrument de propagande pacifiste, le cliché cristallise le mythe, déconstruit depuis par de nombreuses études, selon lequel les médias sont responsables de la défaite américaine. C'est que les images de l'exécution sont diffusées quelques jours après l'offensive du Tet qui marque un point tournant de la guerre. Le 30 janvier 1968, les troupes du Front national de libération (Viêt-cong) attaquent plusieurs villes importantes du sud et investissent des postes de police, des stations de radio et des quartiers généraux de l'armée américaine. L'Ambassade américaine à Saigon est occupée. Si la bataille du Tet se solde néanmoins par une défaite des troupes communistes, l'offensive ébranle très sérieusement Washington. Le conflit devient intérieur dans la mesure où les images réalisées à cette époque – parmi lesquelles celle d'Adams – bouleversent l'opinion publique et embarrassent l'establishment politique. L'élite militaire américaine tiendra les médias pour responsables de l'attentisme politique et de la défaite psychologique de l'Amérique subséquents à l'attaque du Tet.

Cet épisode de la guerre du Viêt-nam est celui auquel on fait référence lorsqu'on avance l'hypothèse d'un conflit perdu par les médias. Infirmée depuis par plusieurs chercheurs¹¹, cette hypothèse reconnaît aux médias un pouvoir déterminant. La fortune critique de la photographie réalisée par Eddie Adams le démontre exemplairement. Plusieurs raisons permettent d'expliquer la célébrité du cliché. La première tient à la violence de la scène représentée, bien que la

commotion provoquée par la diffusion de cette photographie demeure toute relative. La photographie d'Adams est réalisée à une époque où le taux de mortalité des soldats américains atteint des sommets. Les statistiques morbides préoccupent bien davantage l'opinion publique américaine qu'une image montrant un Vietnamien tué par un autre Vietnamien. S'il n'existe aucune recension des réactions suscitées par la publication de la photographie de l'exécution, une étude a été en revanche consacrée à la réception publique du document filmique de la NBC. On rapporte que, suite à la diffusion du document dans le cadre de l'émission *Huntley-Brinkley Report*, la NBC reçut plus de quarante-dix plaintes écrites. La plupart d'entre elles (56 %) condamnaient le « mauvais goût » de ce reportage diffusé à l'heure du dîner. Les autres lettres provenaient de parents inquiets pour leurs jeunes enfants. Les réactions négatives provoquées par les images ne traduisaient en fait aucune préoccupation particulière concernant l'évolution du conflit armé, ni de prise de position quant à l'éventualité d'un retrait des troupes. Pourtant, le reportage de la NBC est de loin le plus sensationnel jamais diffusé sur les ondes. L'essentiel des représentations de la guerre du Viêt-nam retenues par les rédactions et les services de nouvelles ne comportent aucune scène de combat, ni de blessé ou de mort¹². Les médias épargnent le public américain des représentations les plus troublantes, surtout après l'épisode du Tet, alors qu'on leur reproche, suite à la diffusion des images de l'exécution, de dresser l'opinion publique contre Washington. La photographie prise par Adams, de même que le document de la NBC, marque un point tournant du conflit, moins en raison de la violence de son contenu que parce qu'elle incarne exemplairement le mythe d'une « dérive » médiatique responsable de l'étiollement de l'appui populaire en faveur de l'intervention militaire.

Que ce soit la photographie, plus que le document de la NBC, qui ait depuis lors valeur de symbole s'explique de plusieurs manières. L'image photographique

bénéficie d'une diversité de supports de diffusion – journaux, magazines, affiches, cartes postales, épreuves multiples, etc. –, ce qui lui assure une pérennité que ne possède pas le film. Si la télédiffusion de la bande filmique permet d'atteindre un vaste auditoire moins de vingt-quatre heures après les événements, elle assure cependant à la représentation de l'exécution une exposition de courte durée. À l'inverse, la photographie impose durablement sa présence, cela au sein d'institutions culturelles variées. Elle a notamment intégré le musée, dont celui de la guerre à Saïgon¹³. Elle a été incorporée à des œuvres artistiques, dont celle de l'artiste allemand Wolf Vostell¹⁴. Elle a rejoint le panthéon des prix Pulitzer.

Toutes ces instances de légitimation ont largement contribué à «monumentaliser» le cliché, c'est-à-dire à l'investir de cette fonction symbolique particulière qui consiste à pérenniser l'événement. Or la télévision a participé activement à la monumentalisation de la photographie de l'exécution, cela à une époque où, paradoxalement, la presse électronique détrône l'image photographique au titre de mode de représentation privilégié de l'actualité. Nous avons mentionné précédemment qu'un cameraman sud-vietnamien de la ABC avait également filmé le déroulement de l'exécution. Ce second enregistrement a moins retenu l'attention des contemporains pour la simple raison que l'acmé de l'action – le coup de feu fatal – n'apparaît pas dans la séquence. Le film montre tout – l'arrivée des deux hommes, le général l'arme à la main, la victime par terre, le sang – sauf l'instant photographié par Eddie Adams. Les raisons à l'origine de ce point aveugle historique varient selon les sources. L'opérateur aurait interrompu l'enregistrement parce qu'une personne aurait obstrué le champ de la caméra selon certains¹⁵. D'autres prétendent que le cameraman aurait volontairement cessé de filmer par crainte des réactions du chef de la police¹⁶. Quelles que soient les hypothèses avancées, c'est la solution retenue par la direction de la

chaîne ABC afin de combler ce vide narratif qui nous intéresse tout particulièrement. Lors de la diffusion du film sur la chaîne nationale, la direction de la ABC a décidé de recourir à la photographie d'Eddie Adams dans le but de pallier ce déficit événementiel. Le déroulement narratif du drame s'effectue donc normalement jusqu'à l'interruption de l'enregistrement, puis apparaît la photographie de l'exécution, avant que la représentation filmique ne reprenne. C'est ainsi que la télévision délègue à la photographie la tâche de représenter l'instant paroxystique de l'action.

Les implications théoriques de cette présence de l'image photographique au sein même de la représentation télévisuelle sont déterminantes. D'autant que la proposition éditoriale de la ABC illustre parfaitement la complexité des rapports qu'entretiennent ces deux principaux modes de représentation de l'actualité. Il importe donc de prendre en considération cette proposition dans le cadre plus large des débats associés à la domination croissante de la télévision en matière de représentation des événements actuels. La décision de la ABC est étonnante dans la mesure où elle repose sur la cohabitation de l'image fixe et de l'actualité télévisée, cela à une époque où la télévision bouleverse en profondeur le domaine du photojournalisme. La pratique connaît une crise importante qui touche plus particulièrement l'industrie du magazine illustré. C'est en effet sous la pression de la concurrence exercée par la télévision que les journaux et les magazines tentent, à partir des années soixante, de pallier l'étiollement de leur économie par l'adhésion d'un lectorat plus important. Les coûts de production plus élevés, mais plus encore la désaffection des commanditaires au profit des médias électroniques, obligent l'industrie de la presse illustrée à étendre son marché. C'est le début d'une dérive sensationnelle de la photographie de presse alimentée par une actualité historique riche en événements traumatiques. De fait, la guerre

du Viêt-nam aura non seulement constitué un nouveau répertoire d'images choes, mais fourni au photojournalisme l'occasion de renouveler son rapport à l'actualité historique conformément aux nouvelles exigences de l'industrie de l'information. Fred Ritchin, rédacteur au *New York Times Magazine* (1978-1982), est d'avis que la guerre du Viêt-nam constitue l'origine d'une conception du photojournalisme fondée sur l'exacerbation de la violence au détriment de la compréhension des ressorts de l'actualité historique.

De nouveaux conflits (du moins ceux couverts par les photographes) ne sont plus présentés qu'en termes de violence, de sensationnalisme. Les grands thèmes contemporains se perdent dans un amalgame sanglant et brutal. C'est presque comme si le chaos et le décor apocalyptique du Viêt-nam nous manquaient, et que nous voulions les recréer. [...] Le photojournalisme pratiqué par la grande presse a généralement voulu éviter les rigueurs de l'enquête en profondeur. De façon générale, le photojournalisme préfère, à de rares exceptions près, fixer son attention sur les symptômes des maux sociaux telles ces brusques éruptions de violence (qui offrent généralement des images plus excitantes), plutôt que de chercher à comprendre et à dépeindre les racines de ces phénomènes¹⁷.

Cependant, des photographes et des professionnels de l'édition se mobilisent contre ce nouveau sensationnalisme de la photographie de presse. Ceux-ci souhaitent notamment réhabiliter la pratique du reportage photographique afin de contrer l'assujettissement du photojournalisme à l'industrie de l'information. La distinction entre photojournalisme et photoreportage n'est toutefois pas toujours très claire. Le plus souvent, ces deux approches « désignent indifféremment la photographie qui a pour motivation première une fonction d'information, liée à une actualité plus ou moins "chaude" ¹⁸ ». Pourtant, les conditions de réalisation de ces deux types d'images ne sont pas du tout les mêmes. L'avènement de la télévision, la naissance des premières agences d'en-

vergure internationales dans les années soixante, les enjeux économiques des médias de masse (presse, magazine, affiches, etc.), les développements technologiques montrent à l'évidence que le photojournalisme doit répondre à des impératifs différents de ceux du photoreportage. Sous la pression des lois du marché, le photojournalisme, contraint de s'organiser en un secteur économique efficace et rentable, a en quelque sorte cédé au photoreportage les « privilèges » d'une tradition « forgée selon une conception exacerbée de l'auteur » et préoccupée de questions éthiques et esthétiques. Le photojournalisme est assujéti à une industrie de l'image et de la communication, alors que le photoreportage est encore assimilé à une pratique artistique ou encore à un acte moral. L'héroïsation de reporters tels que Robert Capa, mort, pourrait-on dire, au champ d'honneur de la profession, est emblématique de cette tendance à vouloir « panthéoniser » une catégorie de photographes refusant de réduire l'image à une simple marchandise destinée à alimenter les médias. La photographie de reportage apparaît plus « noble », non seulement parce qu'elle est historiquement associée à la défense d'illustres causes, mais également parce qu'elle se soustrait au « psychodrame visuel de l'information ». Elle est en outre plus achevée sur les plans formel et plastique, à la fois parce que son auteur évite « de mitrailler, en photographiant vite et machinalement¹⁹ » et que « le reportage est une opération progressive de la tête, de l'œil et du cœur », c'est-à-dire un acte conjuguant intelligence, imitation et inspiration, une expression associant en somme réalisme et idéalisme.

Toutefois, ce n'est pas tant en critiquant les « dérives » contemporaines du photojournalisme qu'en revendiquant une alternative aux principes journalistiques imposés par la télévision que l'on réhabilite le reportage. La télévision constitue désormais un modèle de référence inévitable pour toute tentative de définition et de configuration du champ de la pratique photographique à

caractère événementiel. Certes, on déplore que la télévision prive les magazines illustrés d'importantes recettes. Si, comme l'affirment plusieurs, la télévision porte la responsabilité du déclin économique de la presse illustrée, elle aurait selon certains libéré la photographie de la tâche servile de représenter l'actualité la plus immédiate. La télévision aurait en ce sens délégué à la photographie – plus précisément au photoreportage – le soin d'explicitier les données historiques, politiques et sociales à l'origine des événements trop sommairement relatés par les actualités télévisées. C'est du moins ce qui ressort des propos d'une série de contributions réunies dans un recueil paru en 1972 sous le titre *Photographic Communication. Principles, Problems and Challenges of Photojournalism*. Allen F. Hurtburt, ancien membre de la rédaction du magazine *Look*, estime que la télévision a suscité un nouvel intérêt pour l'image photographique²⁰. L'auteur soutient que les contraintes temporelles (grille horaire, programmation, etc.) associées à la réception des actualités filmées ont, par contraste, incité les lecteurs à renouer avec la photographie et le magazine illustré. Consultable à loisir, celle-ci, au même titre que les mots, relève d'un mode de lecture qui demeure sous le contrôle du lecteur. Le caractère permanent de la photographie constitue une qualité à laquelle l'auteur attribue un pouvoir pédagogique. La pérennité de la photographie apparaît comme la condition nécessaire à toute véritable interprétation des faits et circonstances représentés. C'est également ce que soutient le photographe Arthur Rothstein, ancien collaborateur à la Farm Security Administration sous la direction de Roy Stryker, et auteur d'un ouvrage consacré au photojournalisme²¹ paru en 1956, qui insiste plus particulièrement sur les limitations du médium télévisuel. S'il reconnaît certains mérites à la célérité de la transmission télévisuelle, Rothstein attribue cependant à l'image imprimée le crédit de la rigueur journalistique. C'est tout naturellement au domaine de la photographie, auquel Rothstein attribue un important pouvoir d'investigation,

qu'incombe la tâche de couvrir les événements les plus déterminants de l'époque.

C'est ainsi que les photographes, les rédacteurs, les écrivains et les directeurs artistiques qui collaborent par l'intermédiaire de la page imprimée ont la plus grande des responsabilités envers le public. Ils doivent céder à la télévision la couverture immédiate et superficielle des événements. Celui qui travaille dans le domaine de la presse écrite a désormais la possibilité d'examiner le passé et le présent pour enfin jeter un éclairage sur le futur. Les crises nationales que sont la ségrégation, les escroqueries dans le monde du travail, le crime, la délinquance juvénile, la dépendance à la drogue, la nature et le coût des soins médicaux nécessitent que l'on fournisse aux lecteurs de solides informations et de précieux éclaircissements. Dans le domaine des relations internationales, les spécialistes de la presse doivent examiner la nature et l'expansion de la menace communiste, disséquer et expliquer les motivations des leaders politiques, décrire et interpréter les révolutions sociales et politiques qui balayent les autres pays. Le grand défi pour les photojournalistes tient à la manière avec laquelle cette tâche peut être accomplie²².

Figure importante de la tradition documentaire américaine, Rothstein transpose dans le domaine du photojournalisme des prérogatives historiquement associées au domaine du photoreportage. La position du photographe illustre parfaitement le clivage de plus en plus manifeste entre, d'une part, un photojournalisme d'actualité subordonné à l'autorité du médium télévisuel et, d'autre part, un photojournalisme d'investigation qui, à l'instar du photoreportage, privilégie l'interprétation des faits et des événements²³.

L'institution des prix Pulitzer prend acte de cette division et crée, en 1968, un second prix de photographie dans le but de distinguer les deux approches. L'un des prix (« Spot News Photography ») est décerné pour la réalisation de la meilleure photographie d'actualité, l'autre (« Feature Photography ») est remis à

l'auteur du meilleur photoreportage. Or rien pour ainsi dire ne distingue fondamentalement ces deux catégories ; ni l'appartenance institutionnelle des auteurs ni les thèmes représentés ne permettent d'identifier quelque critère discriminant que ce soit. Lorsqu'on examine les attaches institutionnelles des lauréats de ces deux catégories, on constate qu'elles sont les mêmes : les grandes agences de presse (Associated Press, United Press International) et les quotidiens (*Chicago Sun-Times*, *The Seattle Times*). Il est pourtant admis que le photoreportage, qui participe d'une économie distincte de celle du photojournalisme d'actualité, est généralement pratiqué par des auteurs associés à des agences photographiques ou à des magazines illustrés, rarement à des agences de presse²⁴. De même que la plupart des photographies sélectionnées dans la catégorie « Spot News » représentent des accidents, des agressions, des suicides, des exécutions, des sauvetages, de même les clichés retenus parmi les meilleurs reportages photographiques présentent essentiellement des contenus associés à des drames humains : guerres, assassinats politiques, misère, maladie, catastrophes naturelles, génocides, etc. On constate cependant que les images réunies dans la catégorie « Feature », bien qu'elles abordent des thématiques analogues à celles rencontrées dans le volet consacré à la photographie d'actualité, témoignent d'une subjectivité plus manifeste. Réprimée dans la photographie d'actualité au profit d'une transparence de l'événement, la subjectivité de l'auteur apparaît au contraire comme l'un des éléments déterminants de la photographie de reportage. La médiation subjective du photographe est d'ailleurs essentielle à la dimension éditoriale que l'on attribue communément au photoreportage.

Si la photographie de reportage, c'est la conviction de Rothstein notamment, constitue une forme de journalisme d'investigation susceptible d'infléchir l'opinion du public, c'est en vertu des positions – éthique, éditoriale, esthétique –

prises par le photographe. Se pose ici la question de l'« engagement » du photoreporter, de son implication, de sa responsabilité envers son sujet autant qu'à l'égard des destinataires de ses images. « Produire de la conscience est notre seule force », conclut William Eugene Smith dans le prologue de *Minamata*, un recueil réunissant les images d'un reportage qu'il réalise avec sa femme sur les victimes d'un empoisonnement au mercure dans un village de pêcheurs au Japon. La durée du reportage – Smith et sa femme habitent Minamata pendant plus de trois ans – témoigne de l'implication des auteurs et de l'intégrité de la démarche manifestement aux antipodes des clichés pris à la sauvette par quelque photographe de presse. Les délais incompressibles imposés par l'industrie des médias expliquent le peu d'implication du photographe de presse. Les conditions de prises de vue parfois précaires justifient la piètre qualité esthétique des images. En revanche, le photographe de reportage apporte un soin particulier à l'ensemble des paramètres de la prise de vue (cadrage, angles de vue, éclairage, choix de la focale, temps d'exposition, etc.), de même qu'aux opérations subséquentes à la captation photographique (tirage des épreuves, mode de présentation des clichés, contexte de publication ou d'exposition, etc.).

Wilson Hicks estime que la distinction entre photojournalisme d'actualité et photoreportage relève de deux logiques de production radicalement différentes. Hicks illustre cet antagonisme au moyen de la distinction sémantique entre prendre (« take ») et réaliser (« make ») une photographie. La première modalité désigne une prise directe de la réalité sans intervention aucune de la part du photographe. Elle caractérise la saisie des événements éphémères et spontanés et suppose l'absence de contrôle des paramètres techniques. C'est le mode de production du photojournalisme d'actualité. C'est également celui, totalement instinctif, de l'amateur face à un événement inattendu. La seconde modalité

constitue également une prise directe de la réalité, mais avec l'intention cependant d'ordonner celle-ci (par le contrôle des paramètres de la prise de vue) de manière à produire l'effet recherché. La réalisation (« making ») d'une photographie est une opération qui s'exerce en dehors des conditions d'urgence imposées par la représentation de l'actualité. Réaliser une photographie, c'est prendre le temps de construire une image, c'est se situer en marge de l'actualité, soit pour la commenter, soit comme le suggère Hicks, pour la restaurer²⁵.

Ce que le photoreportage restaure, c'est non seulement l'actualité qu'il situe dans la perspective d'un récit historique, mais également la photographie à caractère journalistique à la fois victime et complice d'une trivialisation de l'actualité historique par la télévision. La réhabilitation du reportage apparaît de fait comme une tentative de restauration de la fonction informative historiquement attribuée à la photographie. La création en 1968 d'un prix Pulitzer dédié à la photographie de reportage (« Feature ») traduit cette intention même si, dans les faits, les critères de différenciation demeurent incertains. Les prix récemment attribués dans cette catégorie montrent à l'évidence que la distinction entre la photographie de reportage et la photographie d'actualité ne tient plus. L'horreur n'est plus l'apanage exclusif de la photographie d'actualité pas plus d'ailleurs que ne le sont dans le domaine de la photographie de reportage les thématiques à caractère social. Les auteurs sont affiliés aux mêmes agences de presse et les images paraissent dans les mêmes grands quotidiens. La facture des images est identique, de même que les conditions de production des clichés. Le seul élément de distinction concerne les délais de production et de diffusion des images. Le règlement spécifie que les photographies réunies dans la catégorie « Spot News » doivent impérativement avoir été prises sous la pression de délais incompressibles et publiées immédiatement après leur réalisation²⁶.

De fait, moins de vingt-quatre heures séparent la prise de vue réalisée par Eddie Adams à Saigon et la publication du cliché dans les principaux quotidiens américains et étrangers. La photographie, prix Pulitzer 1969 dans la catégorie « Spot News », est emblématique de ce rapport performatif à l'événement et à sa médiatisation. L'image de l'exécution illustre parfaitement cette modalité de production de type « take » que décrit Wilson Hicks : l'intuition et le hasard prédominent, la technique est arbitraire, l'acte photographique est bref et non prémédité, l'implication²⁷ de l'auteur est minimale. Le témoignage d'Adams est à cet égard explicite : « L'exécution est arrivée si rapidement que c'est par réaction que j'ai pris la photographie. Loan n'a fourni aucune indication sur son intention d'abattre (« shoot ») l'homme. J'étais à une distance d'environ 5 pieds (1,60 mètres) et je tenais mon appareil muni d'un objectif de 35 mm lorsque Loan déambulait. Au moment où Loan saisit son arme, j'en fis de même avec mon appareil, mais je ne m'attendais pas à ce qui arriva. J'ai pris (« shot ») la photographie par instinct²⁸. » L'efficacité de la photographie repose essentiellement sur la saisie d'un instant emblématique, celui de la mort. C'est que la représentation de l'instant fatal est l'expression de la conjonction parfaite de deux gestes, celui du photographe d'une part, celui du tireur d'autre part. On dira que prise de vue et prise de vie se confondent dans le même instant exemplaire et fantasmatique. « Tout photographe rêve de capturer cet instant, ce moment magique du passage de la vie à la mort », rappelle David Hume Kennerly, lauréat en 1972 du prix Pulitzer pour une série d'images réalisées au Viêt-nam²⁹. La capture de l'« instant décisif », pour reprendre la célèbre notion élaborée par Henri Cartier-Bresson³⁰, est au fondement des « chefs-d'œuvre » de la photographie journalistique, qu'il s'agisse de photoreportage ou de photojournalisme d'actualité. C'est par cet instant que la photographie acquiert une légitimité historique, si ce n'est un caractère monumental.

La permanence de l'instant

Que la ABC ait recouru à la photographie d'Eddie Adams afin de pourvoir le film d'un instant à la fois remarquable et immuable montre bien la valeur insigne de cette image. Dans ce cas précis, c'est la photographie qui littéralement « restaure » la représentation filmique, c'est elle qui comble la dépression événementielle du film par la monstration photographique de l'acmé. Plus encore, la photographie pallie le déficit d'actualité du film par une référence à un modèle historique : *La mort du soldat républicain* (1936) par Robert Capa. Car autant la photographie d'Eddie Adams est résolument ancrée dans l'actualité de la guerre du Viêt-nam, autant elle est indissociable de ce document fondateur du mythe entourant la représentation médiatique de la mort.

La représentation paroxystique de la mort « instantanée », plus que celle des conditions de vie des soldats engagés dans un conflit ou de tout autre aspect relatif à la pratique de la guerre, participe d'une mystification dans la mesure où les données objectives du conflit sont occultées. Ce processus d'occultation est indispensable à la constitution du mythe. Une représentation totalement subordonnée à l'autorité de l'instant décisif est nécessairement atemporelle. Mais plus que le contenu de la représentation, c'est le photographe que l'image mythifie principalement. Cela est d'autant plus manifeste dans le cas de Robert Capa que la réalisation de l'image est perçue comme une démonstration de courage. La photographie représente un soldat républicain touché par une balle ennemie. Celui-ci est photographié au moment de l'impact alors que ses genoux fléchissent sous la violence du feu. La position du photographe est périlleuse, car l'angle de vue révèle que la photographie a été prise debout. L'exposition du photographe aux tirs des insurgés contribue à héroïser l'auteur de l'image par l'assimilation de celui-ci à la figure du milicien espagnol. La capture du moment

dramatique constitue du reste une prouesse technique, si ce n'est un coup de hasard, que le photojournalisme ne cessera de valoriser.

Que ce cliché ait été réalisé en 1936 à une époque où les règles canoniques du photojournalisme moderne se formalisent aura manifestement favorisé la constitution de cette image en mythe fondateur de la photographie d'actualité. D'autant que *La mort du soldat républicain* a d'abord connu le sort réservé aux meilleurs clichés de presse. L'image est reproduite dans les principaux magazines illustrés de l'époque : *Vu* (23 septembre 1936), *Paris-Soir* (28 juin 1937), *Regards* (14 juillet 1937). C'est en outre à l'image de Capa que le magazine *Life* (12 juillet 1937) a recours afin d'illustrer un article dressant le bilan d'une année de guerre civile. Dès 1937, la photographie n'est plus rattachée à un événement précis – la chute de ce milicien près de Cerro Muriano vers le 5 septembre 1936 –, mais vaut comme emblème du conflit. C'est qu'en dépit (ou à cause) de son caractère spectaculaire, le cliché demeure imprécis quant aux circonstances du drame, à la détermination du lieu, à l'identité du milicien. Indice de soudaineté et d'authenticité, seule l'imprécision de l'image – le léger flou nimbant l'ensemble de la représentation – révèle quelques indications sur les conditions, semble-t-il, précaires dans lesquelles la photographie a été prise.

Or ce sont précisément les conditions de réalisation de l'image qui, au début des années soixante-dix, ont donné naissance à une controverse quant à l'authenticité de l'image. La précision de l'instant capturé tout autant que l'imprécision de la facture ont notamment introduit un doute dans l'esprit de O.B. Gallagher, correspondant du *Daily Press* (Grande-Bretagne) au moment de la guerre civile. La remise en cause de l'authenticité de l'image est riche d'enseignements sur les diverses conceptions au fondement de la valeur testimoniale de l'image photographique. En 1974, lors d'une interview³¹, Gallagher

met à mal la probité journalistique de Capa en affirmant que sa photographie est le résultat d'une mise en scène. Le correspondant confie à Phillip Knightley que la célèbre photographie fait partie d'une série de clichés analogues réalisés lors d'une séance d'entraînement. Il indique que les images ont été prises sur le front au moment d'une accalmie, mais se ravise quelques années plus tard³² en doutant que les photographies aient été effectivement réalisées en territoire nationaliste. La détermination du lieu pose problème et avalise des scénarios contradictoires. Le lieu, autant que la date présumée de la prise de vue, constitue un élément d'authentification que les commentateurs se disputent. Car ce sont les coordonnées spatio-temporelles de la photographie qui permettent de valider la fonction testimoniale communément reconnue au photographe de reportage. La crédibilité de ces coordonnées est essentielle à la véracité du témoignage autant qu'à l'intégrité du témoin. L'identité du milicien abattu représente également un point litigieux. Si, selon certaines sources, il est établi qu'un milicien est mort à cet endroit et à peu près à cette époque, rien n'indique en revanche qu'il s'agisse bien de celui photographié par Capa. Même lorsque Russel Miller, auteur d'un ouvrage consacré à l'agence Magnum, dont Capa est l'un des membres fondateurs³³, avance un nom – Federico García – un doute persiste quant à l'identité du soldat. Que les archives militaires de Madrid attestent qu'il est l'unique milicien tué ce 5 septembre 1936 – jour présumé de la prise de vue – ne suffit pas à dissiper le mystère entourant la réalisation de cette image³⁴.

C'est ce que soutient Caroline Brothers dans un ouvrage récent consacré à la représentation photographique de la guerre, dont celle d'Espagne dans les années trente. Les éléments relevés par l'auteur corroborent la thèse de la falsification. Le 23 septembre 1936, le magazine *Vu*, pour lequel Robert Capa a réalisé plusieurs reportages, consacre un article à la guerre civile espagnole. C'est dans ce numéro

qu'est reproduite pour la première fois *La mort du soldat républicain*, de même qu'une autre photographie représentant un second milicien tombant sous les balles des insurgés. Plusieurs commentateurs³⁵ estiment que ces deux images représentent le même milicien photographié en rafale au cours de sa chute. La reproduction de ces deux photographies illustrerait ainsi le mouvement de la chute subséquente à la blessure fatale.

Pourtant, selon Brothers, il ne fait aucun doute dans l'esprit des éditeurs de *Vu* que ces deux images représentent deux miliciens morts au même endroit. L'examen comparatif des clichés permet en effet d'identifier plusieurs éléments de distinction. L'auteur décline la liste des différences : 1) les vêtements et accessoires, l'un porte une chemise blanche, un pantalon plus sombre, des chaussures foncées, de larges bretelles auxquelles sont attachés trois compartiments à munitions, l'autre porte un uniforme sombre, des espadrilles blanches, une ceinture à laquelle sont accrochés seulement deux compartiments à munitions ; 2) le mouvement, l'un s'incline vers l'arrière jambe droite devant, l'autre fléchit vers l'avant jambe droite derrière. On s'étonne par ailleurs de la parfaite standardisation du protocole figuratif : le cadrage, l'éclairage, les ombres portées, les détails à l'avant-plan, l'inclinaison de la ligne d'horizon, l'angle de vue sont de fait rigoureusement identiques.

La maîtrise de l'ensemble des paramètres de la prise de vue est suspecte. Comment Capa aurait-il pu assurer le contrôle des conditions de réalisation des images alors que les miliciens tombent sous les balles à quelques mètres de lui ? Même si le célèbre credo de Capa « Si vos photographies ne sont pas réussies, c'est que vous n'êtes pas assez près » – est emblématique de cet impératif catégorique de la proximité qui caractérise sa pratique, il est désormais établi que cette photographie – de même que celles réalisées le même jour – est une image

construite dans l'intention de créer un symbole exemplaire de la résistance armée. Le photographe aurait donc violé l'une des règles fondamentales de l'éthique journalistique : l'interdiction de toute intervention directe sur la réalité. C'est l'objectivité communément attribuée à l'image photographique qui est mise à mal, de même que la probité du photographe et la crédibilité de la profession. Une image construite peut présenter un caractère allégorique, symbolique ou pédagogique, mais jamais elle ne possédera une valeur testimoniale, tel est le credo du photojournalisme orthodoxe.

L'événement de l'événement

Le doute exprimé par les détracteurs de Capa quant à l'authenticité de l'image ne compromet cependant aucunement la valeur exemplaire de l'image. La suspicion entretenue à l'endroit de l'authenticité de l'image est même fondatrice de son statut d'exception. Que la datation de l'image soit imprécise, la localisation de la scène incertaine, les conditions de la prise de vue suspectes, l'identité du milicien inconnue, contribuent indéniablement à alimenter le mythe d'une photographie dissociée de toute conjoncture particulière. L'identité indéterminée du milicien a notamment pour conséquence de ranger celui-ci dans l'illustre catégorie du « soldat inconnu ». Ce que la photographie perd en valeur testimoniale du fait de son ambiguïté statutaire, elle le gagne en portée symbolique en raison de sa rhétorique parfaitement contrôlée. Car si la saisie de l'instant emblématique n'est plus le fruit du hasard ou de quelque prouesse technique, elle est en revanche le résultat d'une organisation raisonnée des composants de la représentation photographique. Le flou que l'on assimilait aux conditions précaires de réalisation de l'image apparaît désormais comme la manifestation purement rhétorique d'un effet d'urgence et de danger. La pose et l'expression du

modèle ne sont plus dès lors que la démonstration d'une douleur feinte.

L'essentiel demeure que la photographie s'est résolument inscrite dans la mémoire collective. Or ce phénomène d'imprégnation n'est pas attribuable qu'à la croyance en l'authenticité de la représentation. Il est également tributaire des subterfuges employés par le photographe. La photographie de Capa met en représentation la mort héroïque d'un milicien au combat. La représentation de ce thème constitue un genre historique en soi, lequel respecte un certain décorum quant à l'expression des passions, notamment. Une réserve est par exemple de rigueur dès lors qu'il s'agit de représenter la souffrance du héros. Les vertus morales du soldat commandent une pudeur dans l'expression de la douleur. G.E. Lessing, s'il fallait convoquer une référence ancienne, a démontré que l'expression de cette réserve tient à la détermination d'un instant approprié. Citons un passage du *Laocoon* :

Si l'artiste ne peut jamais saisir qu'un seul instant de la nature toujours changeante ; si, en outre, le peintre ne peut utiliser qu'un unique point de vue pour saisir cet unique instant ; si, d'autre part, ses œuvres sont faites pour être non seulement vues, mais contemplées longuement et souvent, il est alors certain que cet instant et ce point de vue uniques ne sauraient être choisis trop féconds. [...] Or, dans le cours d'une passion, l'instant du paroxysme est celui qui jouit le moins de ce privilège. Au-delà, il n'y a plus rien, et présenter aux yeux le degré extrême, c'est lier les ailes à l'imagination. [...] Si le Laocoon gémit, l'imagination peut l'entendre crier ; mais s'il crie, elle ne peut ni s'élever d'un degré ni descendre d'un degré de cette image sans le voir dans un état plus supportable, donc moins intéressant ³⁶.

Suggérer l'état le plus insupportable par la représentation de l'instant le plus convenable, telle est la solution retenue par Robert Capa. C'est que *La mort du soldat républicain* intègre l'illustre répertoire des images canoniques de la mort

héroïque. Ni illustre ni édifiante, *L'exécution d'un responsable présumé du Viet-cong (Saigon)* par Eddie Adams constitue cependant une représentation « ennoblie » de l'horreur. Bien que les conditions de réalisation de l'image soient parfaitement connues, de même que l'identité de tous les protagonistes de l'image, cette photographie, l'intégration de celle-ci à la bande filmique de la ABC le démontre, soustrait le spectateur à la représentation du « cri », pour reprendre le terme de Lessing. Car si la présence de cette photographie permet de pallier l'absence involontaire d'apogée dans le document de la ABC, celle-ci occulte au demeurant ce que la chaîne aurait dû montrer, et ce que montre d'ailleurs l'autre document de la NBC : la fraction de seconde suivant la détonation et ses conséquences les plus insoutenables, l'éclatement de la boîte crânienne, l'effondrement de la victime, le sang qui gicle à chaque pulsation cardiaque, etc. L'immédiat après-coup de l'instant capté par Adams anéantit toute perspective imaginative. Ce qu'empêche par ailleurs cette photographie, c'est la rediffusion incessante de cette séquence d'instant qui permet le document filmique, mais surtout la possibilité d'isoler, au moyen d'arrêts sur image, les instants les plus insupportables. Le cliché interrompt pour ainsi dire la course morbide du temps par la fixation d'un instant charnière à la suite duquel tout devient cri. La photographie représente un état-limite de la violence médiatique que le film franchit obligatoirement. Et même parfois à l'insu de l'opérateur comme le montre le célèbre film amateur³⁷ réalisé par Abraham Zapruder au moment de l'attentat du président Kennedy à Dallas en 1963³⁸.

Même si la photographie prise par Adams témoigne somme toute d'une relative réserve, elle constitue néanmoins le symptôme d'une nouvelle gestion médiatique de l'événement choc. Cette image est réalisée dans un contexte de forte concurrence médiatique où des photographes se livrent une véritable guerre

des images. La quête du cliché choc est permanente et justifie toutes sortes d'audaces. La représentation de l'événement sous ses attributs les plus spectaculaires est impérative. Les photographes sont massivement dépêchés sur les différents théâtres d'opérations militaires parce que la guerre offre d'emblée la possibilité de réaliser des photographies exemplaires susceptibles de mousser la carrière du photographe, de lui apporter une notoriété, de lui faire mériter un prix, un Pulitzer par exemple. La guerre est source d'événements exceptionnels. Il appartient aux photographes de les enregistrer. C'est ainsi que des milliers de photographes et de correspondants du monde entier réagissent à la moindre annonce d'une action militaire. Tous les photographes qui gravitent autour du bureau de l'Associated Press à Saïgon³⁹ sont informés heure par heure du moindre événement susceptible d'une couverture médiatique. Des informations émises par les officiers de presse, les hommes politiques mais aussi les civils convergent quotidiennement vers le bureau d'AP, récipiendaire de quatre prix Pulitzer durant son mandat au Viêt-nam⁴⁰. L'omniprésence des médias sur le territoire vietnamien et la célérité des réseaux de communication permettent dans certains cas d'anticiper l'événement. C'est que les structures médiatiques les mieux organisées occupent les secteurs les plus susceptibles de générer des événements chocs. Les médias précèdent l'événement⁴¹.

Les circonstances dans lesquelles s'est déroulée la réalisation de la photographie de l'exécution le démontrent parfaitement. Les équipes de télévision ainsi qu'Eddie Adams, correspondant d'AP, avaient été informés de l'arrestation d'un présumé Viêt-cong. Le registre de l'agence de presse en date du 3 février 1968 est, sur ce point, explicite : « Au plus fort des combats pour la prise de Saïgon, des marines vietnamiens ont capturé et désarmé un officier Viêt-cong. Alors qu'ils le conduisaient en dehors de la zone de combat, Eddie Adams,

photographe membre de l'agence AP récemment revenu pour la troisième fois au Viêt-nam, Howard Tucker et le cameraman Vo Suu de la NBC, ainsi qu'un photographe de l'armée vietnamienne observaient le déroulement de la scène. Comme les marines et le prisonnier s'approchaient du groupe, le chef de la police sud-vietnamienne, le brigadier général Nguyen Ngoc Loan, arriva ⁴². »

La suite des événements est bien évidemment inattendue, comme l'indique le témoignage d'Adams. Toutefois, l'attention médiatique est mobilisée bien avant que le chef de la police n'abatte le détenu. Adams a d'ailleurs réalisé un cliché où l'on voit la victime escortée par trois marines. La représentation photographique du coup de feu montre en quelque sorte l'irruption d'un second événement qui introduit une part d'aléatoire à l'intérieur d'une procédure d'enregistrement jusqu'alors maîtrisée. L'exécution, c'est l'événement dans l'événement, c'est la rupture dans le continuum d'une action qui, pour un instant à tout le moins, met à l'épreuve la vigilance médiatique. Le photographe, nous l'avons dit, saisira parfaitement ce moment à la fois crucial et autonome. La capture de cet instant est méritoire non pas tant parce qu'elle constitue une prouesse ou un coup de chance, mais bien parce qu'elle est l'expression exemplaire d'une action non préméditée. Dans ces conditions, la réaction du photographe ne peut être qu'instinctive, et le chef-d'œuvre involontaire. Or c'est précisément la dimension instinctive et aléatoire associée à la genèse de cette image qui est valorisée par la profession. Faut-il alors s'étonner que la photographie amateur, particulièrement celle où la précarité des conditions de prise de vue apparaît manifeste, ait reçu l'assentiment de l'institution Pulitzer ? Que le cliché réalisé par Arnold Hardy, un photographe amateur d'Atlanta, montrant la défenestration d'une jeune femme, ait obtenu en 1947 le prix Pulitzer montre à l'évidence que la « pauvreté esthétique » d'une image ne saurait constituer un facteur discriminant. L'intérêt



11. Le suicide de Bud Dwyer.

Images retracées sur le site www.buddwyer.com

de cette photographie sensationnelle tient évidemment au caractère exceptionnel de la scène tout autant qu'à la célérité du photographe, deux attributs fondamentaux du photojournalisme orthodoxe.

Wilson Hicks, nous l'avons signalé précédemment, distingue les photographies que l'on prend (« take »), de celles que l'on réalise (« make »). Aujourd'hui que les infrastructures médiatiques sont plus complexes et que l'imprévisibilité des événements semble faire l'objet d'un étroit contrôle, il apparaît que la modalité « make » caractérise le traitement médiatique le plus usuel. Il arrive cependant qu'en dépit de la volonté de contrôler l'ensemble des paramètres de la réalisation médiatique, un autre événement fasse irruption et impose un mode de réception panique. Le suicide, le 22 janvier 1987, devant les caméras de télévision, de Bud Dwyer (*Fig. 11*), trésorier de l'État de Pennsylvanie condamné pour malversation par un tribunal fédéral, constitue sans contredit l'un des cas les plus extrêmes en la matière. Le caractère radicalement traumatique de l'événement tient à la

présence des médias autant qu'à leur réaction face au geste imprévisible du trésorier.

Le bureau du trésorier de l'État de Pennsylvanie ne devait être le théâtre d'aucun événement sensationnel. Les médias avaient été convoqués au motif que Dwyer devait annoncer sa démission. Les équipes de télévision et les photographes des agences de presse avaient donc disposé de tout le temps nécessaire à la préparation de la logistique requise pour l'enregistrement et de la transmission d'un événement certes important, mais néanmoins circonscrit à l'intérieur des balises habituelles de la conférence de presse. L'événement attendu – l'annonce de la démission – était précédé du déploiement des ressources médiatiques indispensables à la diffusion de la nouvelle. Le trésorier a convoqué une conférence de presse lors de laquelle, à la stupeur générale, il s'est enfoncé dans la bouche un .357 Magnum et a appuyé sur la détente. « S'il vous plaît, un peu de décorum », a alors demandé un de ses assistants pour endiguer la panique causée par l'événement. C'est toutefois au sein des salles de rédaction et de nouvelles que la question éthique s'est posée avec le plus d'acuité. Si plusieurs chaînes (WPVI-TV à Philadelphie ; WPXI-TV à Pittsburgh) ont décidé de diffuser l'intégralité de la bande, certaines (KYW-TV à Philadelphie) ont choisi de montrer Dwyer arme au poing, tandis que d'autres (WCAU-TV à Philadelphie) ont interrompu la diffusion tout juste avant le coup de feu.

Encore une fois, le moment crucial de l'événement – le coup de feu – constitue l'instant sensible en fonction duquel les décisions éditoriales doivent être prises. Même si l'événement est qualifié d'« historique » par le directeur de l'information de la chaîne WPXI (Pittsburgh), on s'abstient de montrer les images du suicide à une heure de grande écoute. Les chaînes nationales opteront pour des solutions qui évoquent celles retenues dans le cas de l'exécution du présumé

Viêt-cong. C'est ainsi que NBC ne présente pas les images tournées au moment de la détonation, mais bien celles réalisées avant cet instant – Dwyer brandissant son arme – et après – Dwyer mort. L'acmé du drame est encore une fois absent, mais censuré cette fois. Quant à la ABC et CBS, elles ont recours à la photographie. Pourtant, les images transmises par UPI (United Press International) et AP (Associated Press) sont passablement sensationnelles, à telle enseigne que l'on émet des avis destinés à informer le public du caractère violent des clichés. Les photographes des agences de presse ont enregistré le déroulement de l'action, depuis le moment où Dwyer exhibe son arme jusqu'à l'épisode de sa mort. Paul Vathis, de l'agence AP, a même photographié le visage de Dwyer contorsionné par la violence de l'impact. Comme dans la photographie d'Eddie Adams, c'est la parfaite concordance de la prise de vue et du coup de feu qui fonde l'efficace de la représentation. À l'instar de l'exécution, le suicide est l'événement qui permet de renouer avec l'idéal « romantique » d'un certain photojournalisme d'action en parfaite symbiose avec le drame, aussi soudain et violent soit-il.

CHAPITRE III

LA PHOTOGRAPHIE
COMPASSIONNELLE

Photographie de la misère – misère de la photographie

Bien écrire le médiocre¹, tel est ce que Walker Evans aura retenu de la leçon de Flaubert lorsqu'il photographia, en 1936, les familles Ricketts, Woods et Gudger, métayers de coton du Sud américain et sujet du célèbre *Louons maintenant les grands hommes*², monument du genre documentaire s'il en est. Sans emphase stylistique, c'est-à-dire conformément au « style documentaire » qu'il instaure à cette époque, Walker Evans décline tout le répertoire de la misère du monde : familles nombreuses, enfants sales et sans chaussures, vêtements troués et déchirés, espaces domestiques exigus, encombrés, étouffants ou, au contraire, dénudés, ascétiques, frugaux, habitations bancales, terre aride, etc. Le photographie explore avec d'autant plus de pudeur les ressources expressives du portrait social que le genre ne lui est pas véritablement familier. L'essentiel des images qu'il réalise au même moment dans le cadre plus administratif de la Farm Security Administration (FSA) est en effet consacré à la documentation photographique d'intérieurs inhabités ou de façades d'immeubles et d'architectures vernaculaires. Il applique cependant aux visages le même protocole photographique (prises de vue frontales, lumière étale, rigueur de la description, souci du détail) qu'il adopte pour la représentation des architectures et autres artefacts culturels du Sud profond. Si bien que le visage, au même titre que le paysage ou l'architecture, constitue un « lieu de pauvreté³ » que le photographe s'emploie à associer à d'autres représentations de l'infortune. L'étrange adéquation entre individu et environnement constitue l'un des traits les plus singuliers de l'œuvre

de Walker Evans. La peau de certains visages apparaît aussi rêche que la surface des baraquements où vivent ces trois familles, aussi crevassée que le sol desséché des métairies. La misère a laminé le visage et le paysage tout à la fois, uni le sang et le sol, non pas dans une perspective raciale telle que soutenue à la même époque en Allemagne, mais en vertu d'un idéal social et réformateur que la célèbre injonction de Marx et Engels (« Prolétaires de tous les pays, unissez-vous et luttiez. Vous n'avez rien à perdre que vos chaînes, et un monde à gagner. »), inscrite en exergue du livre, exprime avec péremption. Tel serait donc l'engagement de Walker Evans :

Montrer la misère, la montrer dans son injustice la plus manifeste pour la dénoncer, mais pour y ressaisir aussi, à travers la nudité, et sans compromission aucune, une beauté nouvelle autant qu'inaltérable. Montrer la dégradation qu'on inflige, jamais celle de l'homme en soi. Là est l'aboutissement le plus profond de son art. Ces visages, souriants ou tristes, ravinés ou encore intacts pour quelque temps, hostiles ou las, ces visages d'éleveurs de la terre nouvelle, appartiennent à l'élémentaire, lequel, et c'est un trait profond de l'Amérique, se veut toujours hors de l'histoire⁴.

Mais comment des visages peuvent-ils être à la fois « hors de l'histoire » et exemplaires d'une réalité historique vécue par des milliers d'individus ? Tel est le paradoxe de l'œuvre de Walker Evans et de toute œuvre documentaire individualisant l'expérience de l'histoire par la représentation d'un homme, ou d'une femme. La photographie documentaire a imposé son cortège de victimes comme autant d'emblèmes d'une réalité historique passablement désastreuse. La fortune critique des iconographies de la misère est colossale. On ne saurait dénombrer avec certitude les études, articles et commentaires consacrés à la FSA et aux incidences de cette « industrie de la documentation » sur les productions plus contemporaines. De même que l'on ne compte plus les reproductions de la

célèbre femme migrante photographiée par Dorothea Lange au plus fort de la dépression. Figure emblématique de la misère du pauvre et de l'opprimé, elle servit autant à illustrer le combat des mères espagnoles pendant la guerre civile, l'indigence des mères d'Amérique latine dans les années soixante, la lutte des Black Panthers dans les années soixante-dix, ou encore, dans les années quatre-vingt, à solliciter des fonds pour régler les frais d'hospitalisation de Florence Thompson, le modèle de *Migrant Mother* (1936)⁵.

Que la photographie prise par Dorothea Lange soit devenue un emblème non pas seulement de la dépression, mais de diverses formes d'oppression issues de contextes de réalisation radicalement distincts, montre que les déterminations historiques propres à cette image n'empêchent aucunement que celle-ci soit associée à de multiples causes. Pourtant, la valeur démonstrative et pédagogique d'une image tient normalement aux événements ou faits spécifiques qu'elle représente. Les liens particuliers qui unissent la représentation photographique à l'événement, tout autant que l'expérience du photographe face à celui-ci – expérience au demeurant fondatrice de la valeur testimoniale de l'image – constituent en effet la crédibilité historique du document. Or la photographie réalisée par Dorothea Lange n'est pas tant un document qu'un « monument » de la dépression, si tant est que ce qualificatif peut s'appliquer à l'image photographique. Il apparaît que les images, et principalement celles diffusées massivement, concurrencent les monuments de naguère au titre de mémoriaux publics, puisque ce sont elles qui désormais assurent la représentation des mythes et des idéaux collectifs. La photographie de Dorothea Lange s'assimile en effet à la représentation monumentale dans la mesure où elle incarne, avec d'autres productions culturelles – les écrits de Steinbeck notamment, – un certain imaginaire de la dépression.

Une image devient monument lorsqu'elle domine l'espace public, en l'occurrence l'espace médiatique, au moyen de reproductions et de transpositions diverses (affiches, CD-ROM, tirages d'exposition, cartes postales, web, etc.) assurant au cliché une stupéfiante ubiquité. Une image devient monument surtout lorsqu'elle occulte les particularismes et les aspects contingents de l'événement au profit de l'exacerbation de ses éléments les plus symboliques. La photographie est en définitive monumentale lorsqu'elle s'affranchit de l'actualité de l'événement. L'affranchissement de l'actualité, lequel procède de l'élimination de tous les éléments susceptibles de trahir la dimension circonstancielle et accidentelle de la prise de vue, est de fait indispensable à la constitution d'une représentation générique d'un événement donné. D'où le caractère atemporel de certaines photographies canoniques de l'histoire contemporaine, principalement de celles – nous l'avons vu précédemment – devenues notoires en raison de la représentation d'un instant exemplaire.

La photographie de Dorothea Lange constitue un monument parce qu'elle pondère l'ensemble des signes distinctifs de la dépression, mais surtout parce qu'elle est le résultat d'une procédure photographique sciemment orientée vers la production d'un icône de la pauvreté. Le célèbre cliché est le dernier d'une série de six que la photographe a réalisés au retour d'un reportage portant sur le camp de Nipomo en Californie. Les autres photographies constituent des plans plus généraux où l'on peut apercevoir plus distinctement les enfants de cette femme, l'abri de fortune qui les protège de même qu'une baraque située à l'arrière-plan. La séquence des prises de vue révèle que la photographe a progressivement éliminé de l'espace de la représentation l'essentiel des éléments propres au cadre de vie de cette femme. Le contexte d'existence est absent de la dernière image qui se réduit à un portrait psychologique du personnage principal. Les quelques in-

dices de pauvreté – vêtements élimés, saleté, toilettes vétustes, etc. – réunis dans la représentation ne permettent aucunement d'élucider les facteurs qui engendrent la misère. Dorothea Lange a désocialisé son modèle en supprimant de la représentation tout ce qui la rattachait à sa communauté. La photographie ne montre plus rien des infrastructures matérielles du camp, ni de l'espace public, ni de l'articulation entre les espaces privé et public, ni de tout autre élément susceptible de fournir des indications sur l'inscription sociale du sujet. Elle retranche la femme migrante de sa propre réalité historique au profit de la constitution d'une représentation quasi allégorique de la dépression. Que cette image ait été mise au service de causes associées à des contextes historiques parfaitement distincts illustre parfaitement le caractère atemporel de cette photographie. Roy Styker lui-même, responsable de la « Section historique » de la FSA, a souligné cet aspect : « Est-ce que cette femme était calme ou non ? Je ne l'ai jamais su. Je ne m'explique pas cette femme. [...] Vous pouvez voir en elle tout ce que vous voulez. Elle est immortelle ⁶. »

Pourtant, l'image réalisée par Dorothea Lange est résolument ancrée dans la réalité sociale de l'Amérique des années trente. Depuis le début de la décennie, suite au crash économique du « jeudi noir », plusieurs photographes se consacrent à la documentation des conditions de vie des classes populaires. Armés de la conviction que la photographie constitue un véritable instrument de rénovation sociale, certains d'entre eux intègrent des organisations gouvernementales (FSA) chargées de documenter la pauvreté des fermiers du Sud américain, ou encore des associations de photographes amateurs et professionnels animées par une volonté de changement social ⁷. Dorothea Lange participe de cette mouvance. Le réalisme social devient l'esthétique qu'elle privilégie, alors que le pictorialisme tardif, et le formalisme européen tel que représenté par László Moholy-Nagy,

notamment, sont répudiés. En 1933, encore imprégnée de l'influence d'un groupe de photographes de la côte Ouest, connu sous le nom de « f.64⁸ », Dorothea Lange adhère aux principes de la photographie « vériste » et abandonne la pratique du portrait de studio au profit d'une activité photographique exercée en extérieur, là où se trouvent les contenus de représentation à caractère social. L'expérience directe de la misère, et non plus les artifices rhétoriques de la pratique en studio, est désormais de rigueur. L'idéal réformateur de Lange se concrétise lorsqu'elle intègre, en 1935, la première équipe de photographes de la FSA réunis sous l'égide de Roy Stryker. C'est dans le cadre de cette mission photographique gouvernementale destinée à « présenter les Américains à l'Amérique⁹ » qu'elle réalise une série de six prises de vue d'une femme migrante et ses enfants, dont la plus connue, *Migrant Mother*. Les circonstances entourant la réalisation de ces photographies sont celles-ci :

Dorothea Lange revenait de sa première expédition sur le terrain : elle longea un camp de ramasseurs de pois. Elle parcourut encore une trentaine de kilomètres avant de se décider à faire demi-tour. Elle remarqua immédiatement cette femme, assise sous une tente de fortune, entourée de ses sept enfants. Elle avait trente-deux ans. La famille n'avait à manger que les oiseaux chassés par les enfants. La récolte avait gelé sur pied et il n'y avait pas de travail. Mais elle ne pouvait plus partir ; elle venait de vendre les pneus de l'auto pour acheter de la nourriture. Dorothea Lange passa seulement dix minutes avec elle, mais les photos qu'elle prit au cours de cette rencontre attirèrent l'attention de tout le pays¹⁰.

Les images sont immédiatement envoyées à un éditeur du *San Francisco News* qui alerte l'agence United Press. Celle-ci contacte à son tour les autorités caritatives gouvernementales qui ordonnent l'expédition de nourriture au camp de ramasseurs de pois. Le 10 mars 1936, le *San Francisco News* publie en première page un article intitulé « Food Rushed to Starving Farm Colony » (De la nourri-

ture envoyée d'urgence à une colonie fermière affamée) et illustré de deux photographies réalisées par Lange. L'éditorial du quotidien est formel, les images sont à l'origine de ce sauvetage humanitaire : « Épuisés, malades, émaciés par la faim, deux mille cinq cents hommes, femmes et enfants ont été sauvés après des semaines de souffrance par la visite providentielle d'une photographe du gouvernement ¹¹. »

Que les images de Dorothea Lange aient été à l'origine d'une série d'actions humanitaires destinées à soulager les populations américaines éprouvées par la dépression concorde parfaitement avec le mandat de la FSA. Créée notamment afin de promouvoir le New Deal alors critiqué par le Congrès et la presse républicaine, la FSA met en place une mission photographique à des fins de propagande politique. Le New Deal accorde davantage de pouvoir à l'administration fédérale, ce qui constitue, selon ses détracteurs, une atteinte aux libertés individuelles. Le rôle plus centralisateur de l'État en matière économique et sociale, notamment, suscite des oppositions. La création de la FSA s'inscrit dans le cadre de cette politique de centralisation et vise à fédérer, au moyen de la photographie en particulier, un sentiment d'appartenance nationale. La popularité des clichés réalisés par Dorothea Lange tombe à point nommé. Les images confortent l'administration américaine dans l'intention de constituer une imagerie nationale symbolisant la « persévérance dans la souffrance ».

Certes, les effets sociaux produits par les images de la FSA sur l'opinion publique sont difficiles à évaluer. Ce qui apparaît en revanche plus tangible, ce sont les formidables efforts déployés par la FSA pour que soient massivement diffusées les images de la dépression. Moins de deux ans après le début du programme, près de vingt-trois expositions – dont une au Musée d'art moderne de New York – sont présentées au public. On retrouve les images dans les librairies

et les foires nationales, de même que lors d'événements publics d'envergure. Elles constituent le support pédagogique des cours d'économie et de sociologie dispensés à l'époque dans les principales universités américaines – Harvard, Princeton, Columbia. De 1938 à 1940, près de cent soixante-quinze journaux et magazines, parmi lesquels *Time*, *Look*, *Life*, *Nation's Business*, *Newsweek*, ont publié des images gracieusement fournies par la FSA. Plus qu'aux actions politiques, c'est aux images – de même qu'à d'autres productions symboliques telles que la littérature et le cinéma – que les contemporains attribuent une fonction réformatrice. C'est notamment l'opinion du cinéaste Pare Lorentz, auteur d'un documentaire sur la sécheresse qui affectait le Sud-Ouest des États-Unis, que l'on appelait le « Dust Bowl » : « S'il existe des camps transitoires et de meilleures conditions de travail, ainsi qu'une agence permanente destinée à aider les travailleurs migrants, Lange, avec ses images reproduites dans plusieurs milliers de journaux, de magazines et de suppléments du dimanche, de même que Steinbeck, avec deux nouvelles, une pièce de théâtre et un film, ont fait davantage pour ces tragiques nomades que tous les politiciens du pays¹². »

Le sort des images réalisées par Dorothea Lange illustre parfaitement deux invariants de la photographie à caractère humanitaire : l'instrumentalisation des iconographies de la misère par les institutions gouvernementales à des fins politiques, l'instrumentalisation de la « victime » par la photographie à des fins esthétiques. Ce que ces deux modes de sujétion révèlent, c'est une disparité de pouvoir entre, d'une part, la « victime », c'est-à-dire la bénéficiaire de l'aide, et, d'autre part, les acteurs (administrations, presse, photographes) impliqués dans l'intervention humanitaire. Cette inégalité statutaire est particulièrement exacerbée dans les représentations humanitaires contemporaines, alors que les dispositifs d'aide sont plus importants et les victimes plus diminuées que jamais.

Mais la principale distinction entre les photographies documentaires et les iconographies actuelles de la détresse humaine tient à ceci : désormais, la victime n'a plus de visage, mais qu'un corps. Car il importe de distinguer les documents photographiques où le visage demeure indice d'humanité de ceux où le corps devient symptôme de barbarie.

La violence humanitaire

La création en 1971 de « Médecins sans frontières », suivie de celle de nombreuses organisations non gouvernementales (ONG), a considérablement infléchi les modes de représentation de la misère¹³. Les ONG constituent l'un des principaux piliers de l'aide humanitaire internationale. Elles sont regroupées dans trois catégories plus ou moins distinctes : aide, aide et développement, défense d'intérêts. Les interventions d'urgence ne concernent que les organisations d'aide. Ce sont elles qui, bien avant que les gouvernements n'envoient leurs propres ressources (humanitaires, militaires, diplomatiques), interviennent sur les lieux d'un conflit ou d'une catastrophe. Les ONG bénéficient de structures administratives à la fois souples et légères, ce qui permet de réduire les délais d'intervention sur les principaux sites concernés. Le mandat d'une ONG réunit les aspects suivants : intervenir d'urgence dans le but de sauver des vies humaines ; comprendre et respecter la culture locale ; coordonner les opérations d'aide en concertation avec les groupes d'intérêts et d'intervention locaux ; identifier et répondre aux besoins par le recours à des ressources adéquates ; solutionner les problèmes de logistique ; négocier des accès sécurisés avec les responsables gouvernementaux et les forces militaires ou rebelles ; vivre dans des mauvaises conditions sanitaires et de sécurité ; veiller à l'approvisionnement en nourriture, en médicaments, etc. ; diriger les équipes d'intervention ; rencontrer les médias.

Ce dernier point nous intéresse plus particulièrement, non seulement parce qu'il pose le problème de l'incidence des médias sur les décisions politiques et diplomatiques, mais parce qu'il renvoie à la question du traitement médiatique – et notamment photographique – de l'action humanitaire.

Historiquement, le développement de l'aide humanitaire recouvre celui de la révolution de l'information. À telle enseigne que la naissance de la conscience humanitaire au XIX^e siècle apparaît comme l'un des effets d'une culture médiatique en plein essor. Gustave Moynier, premier président de la Croix-Rouge, attribue même les premiers succès de l'aide humanitaire à la célérité des réseaux d'information :

On sait maintenant chaque jour, écrit-il en 1899, ce qui se passe dans la terre entière, la connaissance du moindre fait de guerre se répand avec la vitesse de l'éclair [...]. Les descriptions que donnent les journaux quotidiens placent pour ainsi dire les agonisants des champs de bataille sous les yeux des lecteurs et font retentir à leurs oreilles, en même temps que les chants de victoire, les gémissements des pauvres mutilés qui remplissent les ambulances ¹⁴.

Depuis lors, l'évolution de l'action humanitaire n'a cessé de se confondre avec celle des médias de masse. À ce point que la première est indissociable de la seconde, si elle n'en est pas d'ailleurs le pur produit. Théâtre de la première grande opération humanitaire privée en Afrique, la guerre du Biafra consacre également la domination décisive de la télévision sur l'image fixe en matière de diffusion des iconographies de la détresse humaine. C'est désormais la télévision qui assure l'acheminement d'urgence des images de la catastrophe. L'entrée de la télévision sur la scène de l'intervention humanitaire est contemporaine des premières actions de terrain menées par les urgenciers de Médecins sans frontières et de Médecins du monde. Télévision et ONG revendiquent de concert une

même expertise de l'intervention d'urgence caractérisée par une promptitude dans la mise en place des infrastructures logistiques nécessaires à la production et à la diffusion des images d'une part, et au sauvetage caritatif, d'autre part.

Les urgenciers mobilisent l'attention des médias électroniques principalement parce qu'ils interviennent en temps de crise. Le rôle des médias n'est pas tant d'informer les pays industrialisés des tenants d'une crise que de souligner, par leur seule présence, la gravité de celle-ci. Car la présence des médias sur un site est métonymie d'urgence. C'est en ce sens que la couverture médiatique d'une catastrophe peut infléchir les actions gouvernementales. La décision des États-Unis de mettre sur pied l'opération « Restore Hope » (1992) en Somalie, tout autant que celle ordonnant le retrait des troupes américaines de ce même pays suite au lynchage de marines, est en partie le fait des médias, plusieurs observateurs en conviennent¹⁵. Les médias n'apportent cependant aucune information que les autorités gouvernementales ne connaissent déjà. Au mieux, ils exercent une pression sur celles-ci et contribuent à accélérer le processus décisionnel avalisant l'envoi d'aide d'urgence.

Les responsables des organisations humanitaires estiment cependant que les médias exercent une influence décisive sur les politiques gouvernementales. C'est la raison pour laquelle ils accordent une importance toute particulière au traitement médiatique des situations d'urgence, de celles surtout qui les concernent directement. Les ONG reprochent aux grands réseaux d'information de ne s'intéresser aux événements (famines, guerres civiles, catastrophes naturelles, etc.) qu'en période de crise, et de ne privilégier qu'un mode de traitement de la nouvelle de type sensationnel. On reproche au traitement télévisuel de la misère notamment à peu près les mêmes choses que la presse d'opinion reproche aux tabloïds : la recherche de la sensation, la manie de la

personnalisation, la vulnérabilité aux pressions politiques et économiques. Les responsables d'ONG condamnent la diffusion d'images choqs au prétexte qu'elles ne font que véhiculer les archétypes habituels de la souffrance humaine, mais également parce qu'elles occultent un pan entier des actions menées par les organisations internationales en matière de développement à moyen et long terme.

Les ONG souhaitent étendre leur contrôle sur la médiatisation et la communication des crises humanitaires. Selon ces organisations, les médias devraient pouvoir intervenir en amont des crises, et non pas seulement lors des actions d'urgence. L'anticipation des crises constitue un défi que la technologie permet de relever. On demande que les techniques de communication actuelles – satellites, dispositifs de télédétection, réseaux d'ordinateurs, Internet – servent à informer les autorités (gouvernementales ou non) des signes avant-coureurs d'une crise humanitaire. On recommande que les réseaux de communication installés sur un site d'opérations puissent maintenir adéquatement la liaison entre les responsables de l'aide humanitaire, les gouvernements, les populations affectées, les systèmes de transports et tous les autres maillons de la chaîne d'aide¹⁶. La propension des médias à ne s'intéresser qu'aux aspects les plus sensationnels de l'aide humanitaire a incité les organisations à créer des structures de communication parallèles. Des canaux de télévision spécialisés, des émissions diffusées sur les chaînes publiques mais produites par les organisations¹⁷, des événements télévisuels destinés à recueillir des fonds (téléthons), mais également des sites web¹⁸, des banques de données constamment actualisées constituent les alternatives médiatiques administrées par les ONG afin de pallier la « fatigue compassionnelle » engendrée par la répétition des mêmes imageries de l'horreur.

Toutefois, si les organisations non gouvernementales condamnent l'emploi abusif des représentations de la détresse humaine, elles n'hésitent pas, dans

certaines circonstances, à recourir à ces images. Dès les années soixante-dix, alors que les ONG s'imposent comme une alternative aux pouvoirs politiques dans le domaine du sauvetage humanitaire, les photographes alimentent la presse illustrée d'une iconographie de type caritatif. Les ONG, faut-il le rappeler, vivent de dons, si bien qu'elles encouragent la production d'images procédant d'une esthétique de la compassion, voire de l'indignation, les plus aptes à produire, croit-on encore, des effets sur l'opinion publique. Les plans rapprochés sont de rigueur, non seulement parce que l'exhibition des signes manifestes de la souffrance est de mise, mais également parce que la rhétorique du cliché humanitaire exige que le sujet soit isolé, extrait de son cadre de vie, désocialisé, déshumanisé. La victime est généralement nue, prostrée, déshydratée, mais surtout « instrumentalisée » par une logistique de l'intervention d'urgence – relais aériens, structures d'hébergement, systèmes de communication, équipements médicaux – dont l'importance révèle l'irrépressible écart entre donneurs et receveurs. Dans un court article consacré à la rhétorique visuelle de la représentation humanitaire, Régis Debray décline ainsi les principaux attributs de la photographie humanitaire :

Les photographies dites humanitaires, télévisuelles en cela, ignorent apparemment les obliques, les lignes de fuite, les valeurs et les ombres : elles se distinguent par une mise du sujet à plat et en à-plat. Une sorte d'absorption de la profondeur de temps dans l'instantané, du collectif dans l'individuel et de l'arrière-fond dans le premier plan vont de pair. L'homme est ici livré à lui-même, à l'instant de sa mort ou de sa souffrance, à l'anonymat interchangeable du lit d'hôpital, du trottoir ou des appareils de survie. C'est un corps mat, désocialisé, sans alentours ni milieu, où le plus concret – la chair de l'individu – rejoint le plus abstrait – la généralité de l'espèce. Cette aridité d'un regard quasiment médical ou chirurgical posé sur le malheur collectif témoigne d'une catastrophe suprême : l'homme nu, saisi hors langage, hors travail, hors territoire, rabattu sur cette facticité désolante et absurde, son corps ¹⁹.

Une photographie prise au Soudan en 1993 par Kevin Carter illustre parfaitement le propos de Debray ainsi que les problèmes d'éthique associés à l'utilisation par les ONG des iconographies de type compassionnel. Parue pour la première fois dans le *New York Times* le 26 mars et destinée à illustrer un article portant sur les opérations humanitaires dans le sud du Soudan, la photographie montre un enfant accroupi le front reposant sur un sol desséché. L'aridité de la terre et le corps décharné de l'enfant rappellent une multitude d'images analogues. Un élément cependant empêche l'assimilation de cette image au vaste répertoire des imageries humanitaires : la présence en arrière-fond d'un vautour qui observe en apparence l'enfant. La photographie a remporté en 1994 le prix Pulitzer dans la catégorie « Feature News » et a été reproduite dans plusieurs journaux. L'essentiel des commentaires demeure imprécis quant à l'identité de l'enfant, son état de santé, sa localisation, son appartenance ethnique. La plupart des articles reprennent les propos du photographe selon lesquels l'enfant se dirigeait vers un centre de nutrition. La présence du vautour avalise en revanche toutes sortes d'hypothèses quant aux intentions de l'animal. La part narrative qu'il introduit dans l'image exacerbe, s'il le fallait davantage, la précarité de la victime.

Qualifiée d'« icône de la faim » par le *New York Times* dans une publicité soulignant la remise du Pulitzer, la photographie est utilisée dans le cadre d'une campagne de financement au profit de la fondation « Save the Children ». L'initiative soulève l'indignation de Jerry Michaud, directeur exécutif de « End Hunger Network », qui parle de « pornographie de la faim ». C'est que « Save the Children » ne mène à l'époque aucune action concrète au Soudan. L'aide aux réfugiés et la lutte contre la famine au Sahel ne sont pas du ressort de l'organisation. Le recours à l'image est qualifié de mensonge métonymique²⁰.

Nous l'avons constaté à propos de la photographie réalisée par Dorothea Lange, les images « emblématiques » d'un événement précis deviennent les images génériques d'une actualité trouble. Telle est la destinée de la photographie de Carter. Le 14 avril 1994, la photographie de l'enfant soudanais vient de remporter le prix Pulitzer. C'est l'époque où les premières images de la guerre au Rwanda alimentent les rédactions dans la confusion la plus complète. Le 6 avril au soir, l'avion transportant les présidents du Rwanda et du Burundi, Juvénal Habyarimana et Cyprien Ntaryamira, est abattu. C'est le début de la chasse génocidaire aux Tutsis. Les événements prennent au dépourvu les rédactions qui ne disposent pour l'instant que d'images d'archives. Comme le rappelle Danielle Birck, les envoyés spéciaux de la télévision française assurent d'abord la couverture médiatique de l'évacuation des ressortissants français, en dépit du fait que les massacres ont commencé ²¹. La télédiffusion sur la chaîne France 2 (journal de 20 heures) de la photographie de Carter à l'issue d'un reportage sur la guerre civile au Rwanda aura malencontreusement amalgamé des événements sans parenté et alimenté le mythe d'une misère endémique à l'Afrique.

C'est ainsi que certaines images « exproprient » les individus hors de leur misère respective. Si, comme le soutient Bernard Hours, « l'expropriation progressive des hommes hors de leurs sociétés, de leurs normes et de leurs valeurs ²² » est le fait du discours humanitaire, force est de constater que les images parachèvent ce processus d'éviction. On s'étonne du reste que ce soit au nom des droits de l'homme que s'opère cette forclusion de l'individu. D'aucuns cependant dénoncent le caractère anti-humaniste de l'action humanitaire :

Mais il y a aussi dans l'expérience humanitaire les fondements d'un anti-humaniste, ce qui permet non plus d'identifier l'autre comme semblable mais de le réduire : réduction à l'altérité (celle d'une culture), réduction à l'infériorité

(celle d'une dépendance économique, d'une déstructuration sociale, d'une ignorance sanitaire), réduction à l'animalité (celle d'un rapport élémentaire au besoin, celle d'un surgissement de la brutalité²³).

C'est également l'opinion de Robert Redeker qui conteste la valeur éthique de l'action humanitaire :

L'humanitaire n'est même pas de l'éthique : il n'envisage l'homme que comme animal biologique dont on doit préserver l'existence ; les devoirs de l'humanitaire n'ont rien de devoirs éthiques : il s'agit simplement de devoirs devant l'homme comme être vivant ; en fait l'humanitaire est profondément nihiliste dans la mesure où il porte en lui la négation de l'homme en tant qu'autre chose qu'animal mortel. *L'humanitaire ne s'intéresse qu'aux vivants et aux cadavres ; il ne s'intéresse pas à l'homme*. Il ne porte son attention sur l'homme qu'une fois qu'il est parvenu à le ramener à la définition d'*animal mortel*. Sous cet aspect, l'humanitaire n'est rien d'autre qu'une *écologie de l'humain*²⁴.

Les critiques les plus sévères proviennent souvent de l'intérieur même des organisations d'aide. « Elle (l'action humanitaire), écrit le Dr J. Lebas (Médecins du monde), ne s'intéresse pas à l'homme dans sa globalité, mais à l'homme dans sa douleur²⁵. » La douleur de l'homme transforme celui-ci en victime. Or l'image de la victime est anachronique et hors de l'actualité. L'oblitération des structures sociales, des rapports de force, des réseaux de pouvoir, de la culture, participe de l'isolement de l'individu et de sa réduction à sa stricte dimension biologique. L'action humanitaire procède également de l'occultation des causes politiques au fondement des catastrophes sanitaires – corruption des élites politiques, aide au développement déficiente, etc. – en insistant sur l'aspect curatif de ses interventions. C'est ainsi que le choléra occulte le génocide et la crise humanitaire, le crime d'État²⁶.

Techniques de la compassion

La disparité entre forces d'intervention et faiblesse des populations constitue l'un des thèmes récurrents de la photographie humanitaire. La photothèque de Médecins sans frontières (MSF), laquelle réunit des images réalisées par des volontaires de terrain (médecins, infirmières, administrateurs, logisticiens), mais également des clichés réalisés par des photographes connus tels que Sebastião Salgado, recèle quelques monuments du genre. Il est fréquent que les photographes professionnels accompagnent les ONG lors des missions humanitaires. Ceux-ci bénéficient de la logistique des organisations internationales et se déplacent ainsi sur les lieux de conflits à moindres frais. Comme le souligne à juste titre Edgar Roskis, les conditions de réalisation de la photographie humanitaire contrastent avec celles rencontrées dans le photojournalisme avant l'essor des ONG. « Lorsque dans les années soixante un Don McCullin ou un Raymond Depardon débarquait au Biafra, il ne parlait pas d'humanitaire. Il s'en allait photographier la guerre toute crue, sans fard, sans habillage caritatif ²⁷. » La photographie humanitaire est née de ce nouvel « assistanat » du photojournalisme à l'égard des organisations humanitaires. Faut-il alors se surprendre que les contenus de représentation des clichés réalisés dans ce contexte de collaboration dérogent peu de la ligne éditoriale et déontologique des ONG « commanditaires » ?

C'est ainsi que les images de Sebastião Salgado se retrouvent dans la photothèque de MSF, des photographies « libres de droit » que l'organisation peut aisément diffuser. Réalisé en collaboration avec MSF, l'album *Sahel, l'homme en détresse*, un recueil de photographies sur les effets de la sécheresse au Sahel (Ethiopie, Tigré, Soudan, Mali et Tchad), participe de ce type de coopération ²⁸. Les images réalisées par Sebastião Salgado dans les camps de réfugiés, les centres de nutrition, les dispensaires de fortune, à la périphérie des villes montrent des

hommes, des femmes et des enfants malades, dénutris, ou morts. Plus que de la compassion, les photographies inspirent de l'horreur, de l'indignation, de la révolte probablement. Les réactions produites par ces iconographies de la détresse humaine varient bien évidemment selon les destinataires. Si bien qu'il serait vain de tenter d'en évaluer la nature ou le degré.

Ce qui apparaît toutefois certain, c'est que ces images s'adressent à des spectateurs dont les conditions de vie diffèrent radicalement de celles révélées par les reportages de Salgado. Les distinctions statutaires – économiques, sociales, culturelles, etc. – entre donneurs et victimes sont au fondement du rapport que le spectateur entretient avec les images de Salgado. Plus la disparité de pouvoir et de statut paraîtra flagrante, plus la victime apparaîtra nécessiteuse et le donneur bien nanti. Or parmi l'ensemble des photographies réunies dans cet ouvrage, ce sont celles qui représentent explicitement cette disparité – par la monstration notamment des équipements et infrastructures d'urgence – qui sont les plus insupportables. Les photographies où l'interventionnisme humanitaire est mis en représentation sont paradoxalement les plus horribles. Paradoxalement, car ce sont ces images, où l'on voit les bénévoles soigner les populations éprouvées, les médecins administrer des médications, les instruments caritatifs mis au service d'autrui, qui constituent les démonstrations les plus probantes de l'aide internationale. Ce sont ces images que les organisations destinent au public afin d'attester de leurs actions concrètes sur le terrain. Celles-ci sont insupportables non seulement parce qu'elles montrent les populations les plus accablées par la maladie et la famine, mais également parce que l'exhibition de la technique et de la logistique humanitaire révèle, par contraste, l'insoutenable précarité des victimes.

Plusieurs photographies reproduites dans *Sahel, l'homme en détresse* représentent des actes d'intervention, des opérations et des personnes sous

assistance médicale. Ainsi, par exemple, cet enfant que Salgado a photographié installé dans le harnais d'un pèse-personne. La photographie représente exemplairement l'antagonisme entre l'humain et la technique et pose parfaitement le problème, propre à toute iconographie humanitaire, de la misère et de son instrumentalisation. Dans les photographies de Salgado, les aspects techniques et logistiques de l'action humanitaire sont parfois beaucoup plus discrets, comme le montre la dernière photographie de l'album où apparaissent deux corps soigneusement enveloppés dans de vieux sacs qui contenaient de la nourriture. La légende de l'image indique ce qui suit : « Ils ont marché, marché à travers les montagnes, en se cachant, en ayant faim et froid, ils ont marché et tant souffert ! Ils ont attendu et espéré, et marché encore. Mais pourquoi la fuite, pourquoi marcher et tant souffrir pour en arriver là ? » Ce que la légende ne mentionne pas, et que la photographie révèle, c'est que l'on a marché autour de ces cadavres. L'information serait anecdotique si les traces de pas laissées sur le sol n'étaient celles d'une chaussure occidentale, autre indice de la présence des secours extérieurs ²⁹.

La photographie humanitaire ne permet aucune compréhension des données politiques à l'origine des conflits et des catastrophes, car « la production photographique est calquée sur la neutralité politique intrinsèque à l'action humanitaire ³⁰ ». L'attention portée au corps de la victime est l'un des effets pervers du désengagement obligé des ONG. Or un corps nu est un corps dépourvu des attributs de sa culture, dépossédé de son humanité, hors de l'histoire. C'est en ce sens que la photographie humanitaire constitue le corollaire négatif de la photographie humaniste qui revendique une confiance inaliénable en l'homme. Le courant humaniste en photographie, largement dominé par le réalisme poétique français, a pourtant tracé la voie à une longue procession de nécessiteux et de petites gens ³¹. Mais si les images de François Kollar sur les difficiles conditions de

travail dans les mines de Lens rappellent à certains égards la photographie militante de Lewis Hines, les clichés du photographe français convoquent surtout des références à Zola, à la lutte des classes, à *Germinal*. Ce sont les vertus laborieuses de la France au travail, reportage réalisé de 1932 à 1934, que le photographe souhaite exalter par des images idéalisant le prolétariat. Certaines de ses photographies (*Porteur de rails, au repos*, 1932) empruntent même au vocabulaire formel de l'iconographie révolutionnaire soviétique qui, par le recours à la contre-plongée notamment, assimile le travailleur à un héros statufié.

La détresse morale est proscrite de la palette des humeurs humanistes. S'il y a de la misère, celle-ci n'est que conjoncturelle, passagère, et ne constitue toujours qu'une étape à l'intérieur d'une dialectique marxiste garante d'espoir. La photographie humaniste privilégie du reste les sujets susceptibles de susciter un sentiment d'appartenance collective, tels que le travail, évidemment, mais également les fêtes nationales, les 14 juillet surtout. Robert Doisneau et Gisèle Freund, entre autres, ont photographié l'animation des quartiers populaires lors de bals musettes et montré, au travers la représentation de cet exercice républicain, la fraternité d'un peuple. Si la photographie humaniste représente des classes modestes, parfois même défavorisées, celles-ci sont en revanche intégrées à un espace social. C'est d'ailleurs cet espace que les photographes s'emploient surtout à représenter par le recours à des thématiques associées au travail, à l'amour, à l'amitié, à la fête, à la solidarité. La photographie humaniste situe l'homme et la femme dans une perspective collective, ce qui, formellement, se traduit par une prédilection pour les plans d'ensemble. L'usine, le bistrot ou la rue constituent ainsi les principales « scènes » de la représentation humaniste qui est fondamentalement communautaire. C'est ainsi que, pour l'humanisme photographique, l'individu est partie prenante de l'histoire, responsable de sa destinée et pétri d'espoir.

Après la Seconde Guerre, les contenus à caractère humaniste trouvent dans la forme de l'essai photographique un véhicule de prédilection. L'essai photographique, une forme de reportage visuel reposant sur la réunion de plusieurs images étroitement liées par un contexte graphique et textuel, s'impose dans les années trente comme référence en matière de représentation photographique des événements. Avec l'apparition de l'essai photographique, et pour la première fois dans l'histoire des médias modernes, c'est la photographie qui assume l'essentiel de la narration de l'histoire. L'essai photographique constitue une nouvelle forme de journalisme issue de la collaboration de plusieurs acteurs de l'édition illustrée – photographe, éditeur, rédacteur et maquettiste. La commande d'un essai répond généralement à une actualité sociale particulière. Le magazine *Life* a joué un rôle déterminant dans la promotion de cette forme de journalisme collectif. Dès 1937, l'essai photographique est privilégié par son fondateur Henry Luce qui assimile ce type de reportage aux œuvres moralistes des écrivains des Lumières. L'année précédente, la critique avait accusé *Life* de sensationnalisme et de mauvais goût. La promotion de l'essai photographique recouvre clairement l'intention de «moraliser» le magazine par l'assimilation du photographe à l'essayiste.

C'est en ce sens que l'essai photographique constitue le véhicule privilégié des contenus humanistes destinés à exalter les valeurs morales des héros ordinaires. La publication en 1948 dans la revue *Life* de *Country Doctor* (Fig. 12), un reportage réalisé par William Eugene Smith, illustre parfaitement le potentiel compassionnel attribué à cette forme de narration visuelle. Les images montrent l'infatigable docteur Ceriani prodiguer des soins aux membres d'une petite communauté : points de suture, amputation, radiographie, accouchement, réponse aux appels d'urgence, soutien psychologique, examen de routine, telles sont les actions accomplies par le remarquable omnipraticien. Le dévouement, l'abné-

gation et la compassion de ce médecin de campagne pour sa communauté constituent l'essence du propos. Non seulement le reportage décline les interventions salutaires du docteur Ceriani, mais il apporte plusieurs éléments d'information sur la communauté en question. Les premières lignes de l'essai précisent d'emblée le cadre géographique et démographique de celle-ci : Kremmling, Colorado ; mille âmes. De même, les images ont pour fonction d'expliciter le contexte de vie des habitants de Kremmling : du panorama de la ville, jusqu'à la propriété du docteur, c'est l'ensemble du territoire qui est circonscrit.



12. William Eugene Smith, *Country Doctor*, tel que publié dans le numéro du 20 septembre 1948 de *Life Magazine*.

Reproduit avec la permission de Timepix inc.

La pertinence historique de *Country Doctor* tient à l'actualité politique en matière de soins de santé. En 1948, le gouvernement britannique « socialise » la pratique médicale alors que le gouvernement canadien établit un plan d'assurance médicale national obligatoire. En septembre de la même année, Oscar Ewing, secrétaire de la Federal Security Administration sous la présidence de Harry Truman, annonce un plan national d'assurance santé. L'American Medical Association (AMA) condamne cette politique qu'elle assimile à une socialisation des soins. L'administration Truman prône un accroissement des ressources

humaines alors que l'AMA défend le principe d'une meilleure répartition des praticiens à travers le pays. L'association des médecins encourage l'initiative des individus et des communautés et s'oppose à toute intervention de l'État dans la gestion des soins de santé. La guerre froide, la peur du communisme, le maccartisme constituent la toile de fond de ce débat idéologique. L'assurance médicale obligatoire apparaît comme une atteinte à la liberté individuelle.

Le magazine *Life* appuie les idées l'AMA et redoute le spectre de la médecine socialisée. La publication de *Country Doctor* s'inscrit résolument dans le cadre de ce débat idéologique. Glenn G. Willumson a clairement démontré que, dès les premières initiatives éditoriales du magazine, l'essai photographique de W.E. Smith, en dépit des convictions politiques du photographe, est destiné à refléter les positions de l'AMA³². De fait, Barron Beshoar, éditeur de *Life* responsable de la publication de l'essai photographique, s'adresse au Colorado Medical Association alors dirigée par Arthur Sudan, un ancien médecin de Kremmling. Élu en 1948 « Médecin de famille de l'année » par l'AMA, le docteur Sudan est bien entendu hostile à la nationalisation des soins de santé. La perspective d'un essai photographique consacré à l'exercice de la médecine lui apparaît d'emblée comme l'occasion idéale d'une campagne de relation publique. La ville de Kremmling a valeur d'exemple : la communauté a recueilli des fonds, elle a construit un petit hôpital, acheté de l'équipement moderne, embauché des infirmières. Tous ces efforts ont permis d'attirer le docteur Ceriani pourtant destiné à une belle carrière en métropole. La démonstration de l'essai est simple : si les petites communautés se dotent d'infrastructures modernes, elles attireront l'élite médicale. Le médecin est jeune, les équipements médicaux sont modestes mais modernes, voilà l'équation idéale de l'AMA.

// L'essai photographique met en scène une médecine de proximité où

l'engagement individuel apparaît garant du bien commun et des destinées collectives. Si les infrastructures et les interventions médicales sont représentées, celles-ci demeurent à l'échelle humaine. C'est en cela que la perspective du reportage est humaniste : les soins de santé sont l'affaire d'une communauté et non pas d'une organisation internationale, les blessures sont le fruit d'accidents domestiques et non de catastrophes humanitaires, les victimes sont des résidents d'une petite localité et non des réfugiés d'un pays en déréliction.

CHAPITRE IV

L'ŒUVRE - ÉVÉNEMENT

Le musée comme magazine surdimensionné

L'image de presse est autorisée à intégrer le musée dans la mesure où elle prend en charge la représentation des grands événements de l'histoire. Les gigantesques expositions patriotiques organisées par Edward Steichen pendant la Seconde Guerre mondiale sont exemplaires de la nouvelle fonction historiographique assumée par la photographie de presse. Dès le début des années quarante, le futur directeur du département de photographie du MoMA ¹ souhaite, et cela conformément aux vœux des administrateurs du musée en faveur d'actions plus générales et populaires, instaurer une formule d'exposition inspirée du modèle offert par la presse illustrée. De l'avis de Beaumont Newhall, qui démissionne en 1946 après avoir appris l'adoption du plan de Steichen, ce dernier « se tournait toujours plus vers la photographie en tant qu'illustration, sous l'influence en particulier des grandes masses populaires ². » Newhall envisage la photographie dans une perspective historique et mène une politique d'expositions et de publications axée sur l'évolution esthétique du médium et la diversité de ses usages, sans pour autant occulter l'histoire de ses développements techniques. Preuve en est l'exposition « Photography 1839-1937 » organisée par Newhall à l'occasion du centenaire de la photographie, laquelle s'inscrit dans le cadre d'une programmation de manifestations didactiques incluant « Cubism and Abstract Art » (1936), « Fantastic Art, Dada and Surrealism » (1936) et « Bauhaus » : 1919-1928 (1938).

Si Newhall conçoit son exposition sur un modèle proposé par László Moholy-Nagy, l'un de ses principaux conseillers, et dans l'esprit des grandes manifestations

photographiques organisées en Allemagne de 1925 jusqu'au début des années trente, il cherche néanmoins à isoler la « valeur esthétique » de la photographie. La direction du département de photographie (créé en 1940) est confiée à Newhall, et la commission destinée à le superviser est présidée par David H. McAlpin, banquier d'affaires, photographe amateur et financier de l'exposition « Photography 1839-1937 », assisté d'Ansel Adams, fer de lance du modernisme photographique. Ce triumvirat promeut la photographie en tant que mode d'expression artistique spécifique, cela en concordance avec les positions revendiquées dans le domaine de la peinture et de la sculpture, par Alfred H. Barr Jr., directeur du MoMA. Newhall emprunte d'ailleurs ses principales thèses formalistes au célèbre schéma de Barr sur l'évolution de la peinture moderne : « l'existence d'un champ, auto-délimité et auto-référentiel, de facteurs purement esthétiques, vierge de toute influence de forces historiques ou sociales plus larges³. »

L'indépendance de l'histoire de la photographie face aux événements politiques et à l'actualité est plus difficile à défendre à partir de décembre 1941, alors que les États-Unis s'engagent dans la Seconde Guerre mondiale. D'autant que la participation militaire du pays a des répercussions sur le fonctionnement du musée, et du département de photographie en particulier. Comme d'autres institutions, le MoMA participe à l'effort de guerre, non seulement en diminuant son budget de près de vingt pour cent (1942) et en sollicitant le soutien financier de l'industrie photographique, mais surtout en organisant des expositions « conçues pour soutenir le moral de la nation bien plus que pour alimenter la réflexion esthétique⁴. » C'est là qu'entre en scène Edward Steichen, qui transformera progressivement le département de photographie en atelier de communication de masse. Plus que l'illustration d'un changement de politique culturelle, l'exposition « Road to Victory » organisée en 1942 par Steichen, commissaire

invité, consacre le pouvoir tentaculaire des médias de masse, et cela au sein même du musée. Telle la maquette d'un « magazine surdimensionné », la scénographie de cette exposition est conçue de manière à « produire un récit visuel combinant les procédés les plus spectaculaires du cinéma et du journalisme photographique style *Life*⁵ ». La plupart des visiteurs, « canalisés par une allée qui serpentait au milieu d'agrandissements de photographies documentaires énormes dont certaines mesuraient trois mètres sur seize », découvrent le MoMA.

Le succès de l'exposition auprès d'un public familier avec la presse illustrée tient en outre à la scénographie ingénieuse de Herbert Bayer, artiste et designer du Bauhaus. L'importance des assemblages typographiques et photographiques, le rôle de la couleur, de l'échelle et de l'élévation, autant de techniques issues des expérimentations révolutionnaires de El Lissitzky⁶ et de leur rationalisation au sein du Bauhaus, ont conduit Bayer à privilégier une conception de l'exposition calquée sur la psychologie de la publicité⁷. Ce type de scénographie correspond à la mise en espace du populaire « essai photographique ». Les principes de l'« essai photographique » ont donné naissance au photojournalisme moderne tel qu'il apparaît dans les grands magazines allemands – *Berliner Illustrierte Zeitung* (BIZ, « Journal illustré de Berlin ») ; *Münchner Illustrierte Presse* (MIP, « Presse illustrée de Munich ») – destinés aux ouvriers de la République de Weimar. Le parti pris narratif de la scénographie de Bayer a pour conséquence d'assimiler le commissaire de l'exposition à un « Picture Editor », ce que souhaite précisément Steichen devenu totalement indifférent à la qualité expressive et esthétique des tirages artistiques. À telle enseigne que Steichen n'hésita pas à présenter des tirages sur « des supports épais (incompatibles avec l'archivage) » ou encore à installer des « transparents géants en couleurs, des pages de la presse commerciale et des épreuves bon marché réalisées à partir de diapositives⁸ ».

Le modèle des médias de masse permet à Steichen de désacraliser le médium photographique, de l'intégrer à une culture de la marchandise, d'exploiter dans l'institution muséale même des inventions graphiques et des stratégies rhétoriques normalement rencontrées dans la presse illustrée. L'identification de la photographie aux médias de masse a pour conséquence d'assimiler le photographe à un producteur d'illustrations que le commissaire coordonne tel un directeur artistique. La perte d'autonomie de l'image et de l'auteur est flagrante dans l'exposition « The Family of Man » (1955) où l'exacerbation des formules muséographiques mises en œuvre dans « Road to Victory », et dans « Power in the Pacific » (1945) également, conduit à l'abolition de toute distinction statutaire entre auteurs et pratiques.

Si la politique de Steichen préfigure à certains égards la « mise à mort » de l'auteur opérée quelques années plus tard par Warhol, elle exprime surtout la volonté d'hypertrophier l'image de presse et de promouvoir la photographie d'actualité au titre de monument commémoratif. Les « machines » photographiques alors exposées au MoMA constituent la forme monumentale et exacerbée d'un contenu patriotique et humaniste que la presse illustrée popularise certes, mais que le musée en revanche idéalise. Steichen se sert du musée comme d'un instrument de valorisation de l'image de presse et d'amplification de la fonction pédagogique et idéologique attribuée aux documents historiques. Par un accrochage calqué sur le modèle de l'essai photographique, non seulement Steichen assimile-t-il le musée à un magazine illustré, mais il lui attribue un rôle narratif et commémoratif. Sous l'égide du commissaire de « Power in the Pacific », la narration de l'actualité politique se substitue au récit de la modernité artistique, tel que revendiqué au sein du MoMA depuis Alfred H. Barr Jr. À partir de 1962, John Szarkowski, successeur de Steichen à la direction du département de

photographie du MoMA, tente de réhabiliter l'autonomie du champ photographique passablement mise à mal par son prédécesseur. Les excentricités scénographiques de Steichen font dès lors place à des accrochages dépouillés de photographies de format modeste et uniforme. Les salles du musée deviennent aseptisées et pour ainsi dire parées contre les effets de contamination de la culture de masse.

Le fait divers : un événement pop

Le 16 avril 1964, Nelson Rockefeller, gouverneur de l'État de New York, et Robert Moses, organisateur de l'Exposition universelle (1964), censurent les « Most Wanted Men » d'Andy Warhol, une murale composée des portraits photographiques de treize fugitifs activement recherchés par le FBI. Accrochée à la façade du pavillon, l'œuvre de Warhol, commandée par l'architecte Philip Johnson, tout comme celles de Roy Lichtenstein et de Robert Indiana, également présentées dans le cadre de cette exposition, doit exprimer la nouvelle tendance pop et une certaine désinvolture de l'art américain actuel. Rockefeller exige le retrait des « Most Wanted Men » sous prétexte que les criminels en question ne sont plus recherchés par les services de police, et qu'il est donc injustifié d'exhiber ainsi leur portrait. C'est peut-être aussi que le gouverneur, constatant que les fugitifs sont d'origine italienne pour la plupart, craint de s'aliéner une part importante de l'électorat italo-américain. Warhol a donc vingt-quatre heures pour retirer le panneau délictueux. Il propose de remplacer ses portraits de délinquants par l'effigie de Robert Moses. Johnson refuse cette solution par trop subversive. Warhol décide alors de recouvrir son œuvre d'une couche de peinture d'aluminium, laissant ainsi au nouveau monochrome argenté le soin d'énoncer (et de dénoncer) l'acte de censure.

Les circonstances de cet incident que l'on pourrait assimiler à un « fait divers » sont révélatrices du contexte artistique de l'époque : émergence du pop art dans une conjoncture marquée par l'héritage de l'expressionnisme abstrait, essor d'une imagerie associée à la culture consumériste, remise en cause du lyrisme de la peinture monochrome, réhabilitation de Dada et du modèle duchampien et, aspects plus spécifiquement warholiens, recours aux techniques de reproduction mécanique, recyclage d'images photographiques, prédilection pour les iconographies funestes et « glamour ». Ce que la censure des « Most Wanted Men » traduit plus manifestement, c'est une désapprobation vis-à-vis d'un acte (duchampien) consistant à déplacer vers l'institution artistique des images normalement montrées dans les commissariats de police, et d'un geste (warholien) qui, outre de gommer toute trace d'intervention manuelle, de talent artistique et de créativité, exacerbe la pauvreté esthétique, les effets rhétoriques et la violence – ici signalée par la représentation métonymique de ses « auteurs » – de la photographie de masse.

Les « Most Wanted Men » participent de la mise à mort symbolique du sujet (et de l'auteur en premier lieu), thème central de la série « Death and Disaster » (Mort et désastre) à laquelle Warhol travaille depuis 1962. Accidents de voiture, empoisonnements, suicides, émeutes raciales, exécution capitale, destruction nucléaire, tels sont les contenus de représentation de cette série, gigantesque tabloïd à sensations. Si les sérigraphies de Warhol introduisent la photographie de presse dans l'institution artistique, et contribuent en cela au décroisement des champs disciplinaires, elles magnifient (ou banalisent, c'est selon) surtout les attributs de l'image de masse, et constituent le voyeurisme morbide en mode de réception esthétique. L'usage de sources photographiques à des fins artistiques est parfois qualifié d'annexion de la photographie au monde de l'art. Le sectarisme

manichéen de cette position n'est d'aucun secours dans l'examen de l'œuvre de Warhol où la photographie, bien plus qu'un simple « matériau » artistique, est une marchandise.

Le célèbre aphorisme de Warhol – « I want to be a machine » – est avant tout la réponse à la question posée par le critique G.R. Swenson sur les intentions de l'artiste⁹. Depuis quelques années déjà, Warhol utilise des procédés de reproduction mécanique (pochoirs, tampons en caoutchouc, écrans de sérigraphie) afin de réaliser des œuvres assimilables à des travaux commerciaux. La facture de ses travaux scandalise alors le monde l'art qui, ayant oublié les incidences de l'œuvre de Francis Picabia ou de Marcel Duchamp, désavoue encore les rapprochements entre culture savante et culture de masse. Le projet de Warhol d'« être un bon industriel d'art ou un bon artiste industriel¹⁰ » est incompatible avec le transcendantalisme des peintres expressionnistes abstraits qui dominent alors la scène artistique new-yorkaise. Sa formation au Carnegie Institute of Technology, distincte de celle que l'on offre dans les traditionnelles écoles des beaux-arts, n'est certainement pas étrangère à sa volonté de « mécaniser » la pratique artistique. Dans un important essai consacré à Warhol, Benjamin H.D. Buchloh rappelle que l'institut « proposait une version américaine, dépolitisée et plus technocratique dans son esprit, de la pédagogie du Bauhaus, diffusée aux États-Unis à partir de Chicago, où László Moholy-Nagy avait pris la direction du New Bauhaus dans l'entre-deux-guerres¹¹ ». Les écrits de Moholy-Nagy, notamment *The New Vision* (1930), représentent d'ailleurs pour Warhol, et cela dès la fin des années quarante, une référence en matière de théorie de l'art. En effet, Warhol adhère à nombre d'idées prônées par le directeur de l'Institute of Design de Chicago : la démocratisation de l'art par l'industrie, la fusion de l'art et de la technique, les possibilités d'expérimentation propres aux dispositifs mécaniques,

la fin de l'unicité de l'œuvre, etc.¹². Au début des années soixante, Warhol réussit à introduire dans le monde de l'art des techniques empruntées au dessin publicitaire, et renonce aux conventions picturales en vigueur. Les deux versions de la bouteille de Coca-Cola, dont l'une est qualifiée de « merde » et d'expressionniste par Émile Di Antonio¹³, qui préfère largement le traitement graphique et industriel de l'autre, illustrent bien les transformations qui s'opèrent dans son art.

La première interview de Warhol est également l'occasion pour lui d'annoncer le thème de ses travaux actuels : la mort en Amérique¹⁴. L'année précédente, le marchand Henry Geldzahler invite Warhol à abandonner les représentations de boîtes de soupe et de bouteilles de Coca au profit d'une iconographie de la mort et de la catastrophe. « It's time for death », telle est l'injonction de Geldzahler à l'origine, semble-t-il, de *129 Die in Jet* (1962)¹⁵, une acrylique reproduisant la première page du *New York Mirror* consacrée à une catastrophe aérienne. Que ce crash d'avion ait endeuillé le monde de l'art en tuant des amis et mécènes du High Museum of Art d'Atlanta aura certainement inspiré Warhol pour qui « art de la violence » et « violence de l'art » constituent désormais les termes d'une nouvelle dialectique.

Dans l'art de Warhol, la violence est machinique, technique, industrielle, sérielle. Est-il alors surprenant que la série « Mort et désastre » coïncide avec l'utilisation des premiers écrans de sérigraphie obtenus par des procédés photomécaniques, lesquels renouent avec les origines historiques des médias de masse ? C'est en ce sens que l'œuvre de Warhol est généalogique. Si « Mort et désastre » plonge ses racines dans un épisode fondateur des médias de masse, c'est pour rappeler que la reproduction technique est indissociable d'une pensée de l'événement appréhendé comme catastrophe. La suppression quasi totale des traces d'interventions manuelles par la mécanisation du processus créatif

parachève le projet de Warhol de *déshumaniser* la genèse matérielle de l'œuvre. Comme l'explique Marco Livingstone, le procédé sérigraphique « repose exactement sur la même méthode que le pochoir : l'écran est un tissu tendu sur un châssis, dont on bouche avec de la colle ou du vernis certaines portions, de sorte que le pigment, étendu à l'aide d'une raclette en caoutchouc, ne traverse les pores que dans les zones correspondant à l'image. [...] De l'écran artisanal, Warhol passa bientôt à l'écran fabriqué par clichage, à partir d'un document en noir et blanc. Le tissu est recouvert d'une émulsion photosensible : les parties exposées à la lumière durcissent, et l'encre ne peut plus passer que dans les parties correspondant au motif, constitué par d'innombrables petits points¹⁶. »

Le résultat comporte néanmoins des irrégularités – bavures, traces, dérapages et encrassement de la toile – indiquant que le facteur humain n'a pas été totalement évacué. Warhol aurait pu faire exécuter ses sérigraphies par l'industrie, mais cela aurait occulté l'expression d'un décalage profond entre précision mécanique et imperfection humaine. Ces incidents de surface révèlent le caractère aléatoire, voire catastrophique, des actions accomplies par l'homme. Preuve en est les œuvres de la série « Mort et désastre », et plus particulièrement les accidents de voiture (*Accident de voiture orange quatorze fois*, 1963, ou encore la *Catastrophe du samedi*, 1964), lesquelles sérigraphies représentent sous une forme allégorique ce que les « bavures » d'encre énoncent matériellement : l'humain est source de catastrophes, car toujours en-deçà de la perfection machinique.

C'est l'opinion de Christopher Phillips qui, reprenant les thèses de Günther Anders sur la prolifération des images et des biens de consommation, rappelle la vulnérabilité et la finitude de l'individu face à la machine pourvue d'un pouvoir de « réincarnation industrielle¹⁷ ». La voiture survit à l'humain car elle est remplaçable, tout simplement. Issue de la production industrielle répétitive, elle est

assurée d'une pérennité à laquelle l'individu ne peut aspirer. Les sérigraphies d'accidents de voitures représentent de manière exemplaire le caractère presque superflu de la présence humaine dans un monde machinique parfait. En multipliant les images de conducteurs ou de passagers suspendus à de la tôle froissée ou encore empalés sur le crochet d'un poteau téléphonique situé à quelques mètres d'une voiture en flammes (*Voiture en flammes blanche III*, 1963), Warhol représente des personnages littéralement expulsés de leur mécanique. L'inadéquation de l'homme et de la machine est également flagrante dans la *Catastrophe de l'ambulance*, 1963, où, ironie du sort, le véhicule d'urgence achève pour ainsi dire le blessé qu'il transporte.

Une autre catastrophe, celle du thon contaminé (*Catastrophe du thon*, 1963), montre qu'une simple boîte de conserve – marchandise du reste bien connue de Warhol – peut aussi tuer. À la différence des sérigraphies de boîtes de soupe Campbell's réalisées l'année précédente, cette œuvre ne constitue pas un commentaire sur la standardisation des produits de consommation. La catastrophe du thon est plutôt l'expression du dysfonctionnement de la production alimentaire de masse et « commémore le moment où se détruit la prétention du supermarché à offrir des marchandises saines et abondantes¹⁸ ». Elle aura également permis de soustraire Mrs Brown et McCarthy de leur anonymat. La célébrité de la victime et le spectacle de la mort fascinent Warhol, dont la production artistique de l'époque alterne entre hommages aux stars réifiées par l'industrie du cinéma et « panthéonisation » d'anonymes. C'est toutefois avec sa série des chaises électriques que Warhol appréhende la mort dans sa dimension la plus spectaculaire. L'exécution capitale est un spectacle que les treize témoins requis par la législation américaine observent d'ailleurs en silence, comme l'exige l'écrêteau représenté dans le document photographique utilisé par Warhol. Les

sérigraphies de chaises électriques constituent les représentations les plus radicales mettant en scène la suppression du facteur humain par la technique.

Le triomphe de la machine sur l'homme a pour corollaire le triomphe de l'industrie sur l'art, autre catastrophe. La série « Mort et désastre » coïncide avec l'utilisation de documents photographiques réalisés pour la diffusion de masse. Le recours à la photographie est d'autant plus déterminant qu'il participe d'un acte visant à redéfinir le statut de l'auteur, mais également à « réintroduire » du réel dans l'art actuel, plus encore à investir l'œuvre d'un contenu issu de la culture populaire, celui de la presse illustrée. C'est ainsi que Warhol, puisant dans *Life*, *Newsweek*, *National Enquirer* et parfois dans les archives de police et d'agences de presse des images reproduites par les médias de masse, recycle des représentations déjà « consommées » par la culture populaire. Avant que Warhol ne les sérigraphie, les célèbres photographies de Charles Moore réalisées en 1963, lors des émeutes raciales en Alabama, paraissent dans les principaux quotidiens et hebdomadaires américains¹⁹. La publication de ces images dans les journaux garantit une diffusion rapide de clichés devenus emblématiques de la lutte de la population noire pour l'obtention des droits civiques, alors que les magazines, outre de toucher un plus large public, assurent une reproduction de meilleure qualité. Les photographies de Moore sont ainsi soumises à divers traitements éditoriaux et plastiques tributaires non seulement de la qualité de l'impression, mais également de la mise en page, du cadrage, de l'accompagnement textuel, etc. Est-ce à dire que les sérigraphies de Warhol participent de la diversité des usages affectant à l'époque les clichés de Moore ? Les conditions d'émergence et de réception de ces œuvres caractérisent un champ disciplinaire qui n'est évidemment pas le même que celui, alors en pleine mutation, dans lequel évoluent les photojournalistes.

Si Warhol remet en cause certains présupposés artistiques, c'est précisément parce qu'il convoque des références à un domaine de compétence – le photojournalisme – valorisant l'image-marchandise. La critique d'art le lui reproche d'ailleurs à l'occasion de sa première exposition personnelle à la Stable Gallery où il présente ses sérigraphies de stars. Dore Ashton estime, par exemple, que Warhol se limite à la simple transposition picturale de techniques issues du journalisme, alors que Michael Fried, critique pour la revue *Art International*, émet quelques doutes sur la valeur « journalistique » des œuvres exposées ²⁰. Quant au milieu du photojournalisme, il ne reconnaît aucune propriété informative aux images de Warhol qualifiées de « non fonctionnelles » par Willy Fleckhaus, directeur artistique de la revue *Twen* ²¹. L'appréciation de Howard Chapnick est plus sévère. Il déplore l'ambiguïté de ses images, incompatibles selon lui avec le photojournalisme qui exige clarté et lucidité. L'ancien président de l'agence Black Star rappelle qu'il « existe des endroits pour le mystère et l'abstraction en photographie. Cette place n'est pas dans les pages des journaux et des magazines qui sont chargés d'interpréter l'expérience humaine. Le nihilisme de Warhol est contagieux ²². »

L'auteur de la série « Mort et désastre » pervertit la plupart des paramètres régulant la transmission efficace de l'information. D'abord, en parasitant la représentation visuelle de « bruits optiques » que les professionnels du journalisme et de la communication s'emploient normalement à éliminer. Dans un article de 1959 intitulé « Signs, Channels and Icons », Michael J. O'Leary explique que dans le domaine de l'édition, la qualité du papier ou l'intensité de l'encre sont des facteurs susceptibles « d'introduire du bruit et d'affecter la transmission du signal ²³ ». La haute résolution est de rigueur et constitue un impératif qu'il importe de respecter, même si parfois des « images techniquement imparfaites peuvent être acceptées, encore que rien ne peut justifier les bavures

d'encre si fréquentes dans les journaux²⁴ ». Si, comme le soutiennent certains critiques, les bavures d'encre rencontrées dans les sérigraphies rappellent les irrégularités de factures et les effets de matières de l'expressionnisme abstrait²⁵, elles constituent surtout, au regard des règles canoniques de l'édition, des interférences optiques rendant les images de Warhol « impropres » à la communication de masse.

Les « bruits optiques » rencontrés dans ses sérigraphies mettent également au jour les artifices rhétoriques de la photographie de presse. Ainsi de ces effets de trame que Warhol accentue volontairement comme pour souligner le caractère industriel de la reproduction photomécanique. Dans le domaine de l'édition, l'exacerbation des aspects matériels de la photogravure sert généralement à « dramatiser » la représentation²⁶. La « mauvaise » qualité de la reproduction atteste même du caractère exceptionnel du contenu représenté, la pauvreté esthétique de l'image fonctionnant comme indice de rareté ou d'urgence. De même pour les agrandissements qui, en accentuant la présence du grain et les défauts de l'image, accroissent l'impact visuel de la photographie. Il semble d'ailleurs que la dialectique entre résolution de l'image et valeur expressive du contenu soit particulièrement opératoire dans le domaine de la représentation de faits divers. Le film *Blow up* (1966) de Michelangelo Antonioni en est certainement l'une des plus remarquables illustrations.

L'authenticité de l'expérience

Par le recours à l'image de presse, Warhol bouleverse les distinctions habituelles entre les champs disciplinaires. Si Douglas Crimp estime que cette « contamination » positive du domaine de l'art par les médias est salutaire, et

même indispensable à la remise en cause du musée en tant qu'institution séparée du reste de la culture et de la société ²⁷, certains contemporains de Warhol, comme Barbara Rose notamment, condamnent cette perte d'autonomie du domaine de l'art : « Je trouve ces images choquantes. Je n'ai pas envie de voir dans une galerie ce que je suis obligée de regarder au supermarché. Je vais dans la galerie pour échapper au supermarché, pas pour retrouver la même chose ²⁸. » La critique de Rose porte moins sur l'apparente trivialité du pop art que sur le déplacement vers l'institution artistique d'une iconographie et de symboles issus de la culture populaire.

Les rapports entre institutions muséales et médias de masse sont complexes, puisqu'ils révèlent les alliances parfois difficiles entre culture savante et culture populaire, entre autonomie de l'art et réalisme social, entre tradition et actualité, cela à une époque où la photographie continue de transformer les moments cruciaux de l'histoire politique et sociale en images emblématiques. Or les événements retenus par Warhol sont principalement des faits divers, genre mineur s'il en est, mais auxquels il donne parfois l'envergure d'un drame épique. C'est précisément ce que la critique désapprouve. Le sensationnalisme du fait divers tout autant que les liens historiques privilégiés qu'il entretient avec les médias illustrés apparaissent également suspects. Pourtant, les travaux de Weegee, nous l'avons observé précédemment, sont contemporains de la cohabitation du fait divers et du fait d'histoire, de l'actualité-spectacle et de l'actualité historique. Ils constituent à ce titre les symptômes d'une industrie culturelle qui refuse de maintenir la distinction statutaire entre petite et grande histoire. Warhol poursuit l'héritage de Weegee, non seulement en recourant à l'image de presse et aux iconographies de fait divers, mais en transposant dans le champ de l'art des prérogatives propres aux médias de masse. C'est ainsi que Warhol désigne

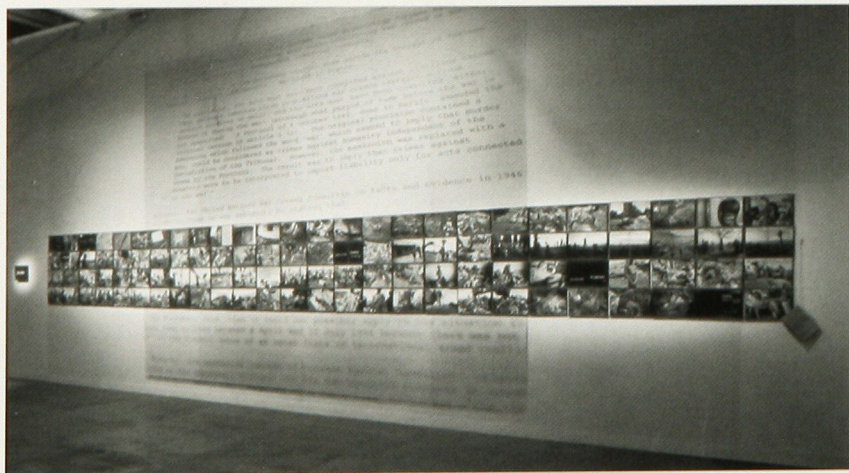
l'institution artistique comme le lieu légitime d'une monstration de l'actualité-spectacle.

Depuis lors, les iconographies de l'horreur humanitaire, autre imagerie privilégiée par les médias de masse, ont intégré l'espace muséal, non pas tant dans la perspective d'une critique de l'institution que dans l'esprit d'une réhabilitation de la pertinence sociale de l'art. Comme s'il fallait priver les médias de masse du monopole de la représentation humanitaire, des artistes optent pour des modes d'exposition alternatifs de l'horreur destinés à pallier la lassitude ressentie face aux images de la misère, mais également le laxisme des médias de masse en la matière. Le dénominateur commun à l'ensemble de ces propositions contemporaines repose sur une expérience concrète des situations de crise, le plus souvent échelonnée sur plusieurs semaines, voire sur plusieurs mois. L'expérience directe de la souffrance d'autrui, et non plus simplement son évocation médiatique, est vécue par plusieurs comme un impératif. La présence du photographe sur les lieux d'un conflit ou d'un drame redevient le fondement d'une posture éthique qui n'est pas sans rappeler celle jadis adoptée par le photographe de reportage. La nécessité toute empirique de se frotter à la misère du monde, outre de répondre à la volonté de mieux comprendre les données politiques et idéologiques à la base des conflits, recouvre l'intention de renouer avec « l'expérience d'un intime bouleversement du monde²⁹ » au détriment d'un pseudo-expérience de l'actualité, caractéristique de l'événement journalistique. C'est le traumatisme du réel davantage que le choc de la nouvelle qui constitue l'authenticité testimoniale et la probité morale des iconographes actuels de l'événement.

Photographe de l'agence Magnum, Gilles Peress séjourne au Rwanda, en Tanzanie et au Zaïre entre avril et juillet 1994. Peress photographie la guerre

civile, les atrocités, les corps mutilés, les cadavres, les camps de réfugiés. Les images qu'il réalise sont réunies dans un ouvrage intitulé *The Silence* (Fig. 13). Le livre reproduit cent photographies dépourvues de légende ou de texte descriptif. Toutes les photographies sont horizontales, si bien qu'elles se déploient sur la quasi totalité des doubles pages du livre (Fig. 14, 15, 16, 17). Seule une mince bordure noire encadre les photographies scindées en deux par le pli de la reliure.

Intitulée « Le Pêché », la première section de l'ouvrage s'ouvre sur une photographie prise en plongée montrant des machettes brisées éparpillées sur un sol aride. Les clichés suivants montrent respectivement un plan rapproché d'une arme blanche, un amoncellement de machettes, un registre de naissances, le vêtement d'un jeune enfant dont il ne reste que quelques ossements, un album de photographies, des écritures vindicatives. Viennent ensuite les images les plus explicites des massacres. La deuxième section (« Purgatoire ») réunit principalement des images de réfugiés prises à Goma au Zaïre. Les photographies montrent



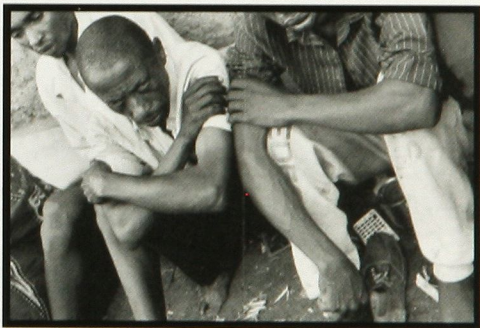
13. Gilles Peress, *The Silence* Installation, 1996.

Courtoisie du Centre Georges-Pompidou et de l'artiste.

la précarité des installations sanitaires de même que les interventions des ressources locales. La logistique est minimale et les actions humanitaires discrètes. Les visages abasourdis des réfugiés ont retenu plus particulièrement l'attention du photographe. Enfin la dernière section du livre, contrairement à ce qu'annonce son titre (« Le Jugement »), présente de nouveau des images de gens malades, blessés ou morts. Cette partie se termine sur des représentations d'amoncellements de corps qui rappellent les images les plus insoutenables de ce siècle.



Le recours à une terminologie biblique doit être interprété comme une critique des fondements chrétiens de l'aide humanitaire. Le volontarisme humanitaire, avant qu'il ne s'appuie sur la primauté des droits de l'homme, plonge ses racines dans le tiers-mondisme, une idéologie née de la décolo-

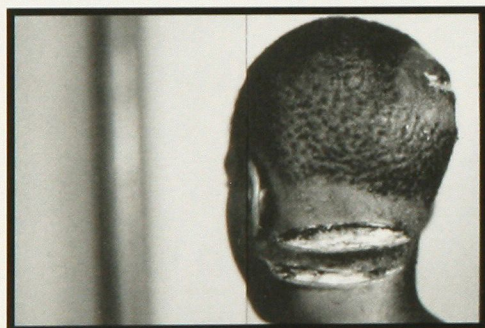


14, 15. Gilles Peress, image extraite du livre *The Silence* publié par Scalo Edition (New York), 1995.

Courtoisie de l'artiste.

lisation. La tradition humaniste dont se réclame le tiers-mondisme, laquelle reconnaît que « l'émancipation des opprimés constitue le sens ultime de l'histoire³⁰ », est double. Marxiste d'une part, elle encourage les mouvements de libération nationale axés sur la conquête du pouvoir d'État. Chrétienne d'autre

part, elle reconnaît aux communautés locales – groupes de pauvres, d'opprimés, de femmes, d'agriculteurs – l'autorité nécessaire à la création des conditions assurant leur salut. Le tiers-mondisme chrétien prône un messianisme rédempteur qui célèbre l'autodétermination des populations locales. Les ONG de



16, 17. Gilles Peress, image extraite du livre *The Silence* publié par Scalo Edition (New York), 1995.

Courtoisie de l'artiste.

développement, qui collaborent plus longuement et étroitement avec les structures d'aide locales que les urgenciers, sont les héritiers de cet internationalisme chrétien. Le militantisme associatif des années 1960-1970 est en ce sens issu du tiers-mondisme. Mais, dans les années quatre-vingt, l'héritage tiers-mondiste est contesté par l'action humanitaire d'urgence – plus techniciste et médiatique – qui substitue aux incantations fraternelles de celui-ci un discours sur l'universalité des droits de l'homme et sur le devoir d'ingérence. Depuis lors

le devoir d'ingérence, qui a muté en un droit d'ingérence plus ou moins cautionné par l'ONU, est devenu l'impératif catégorique d'une aide humanitaire qui ne se conçoit plus que sous le mode de la crise³¹.

Les titres des trois sections de l'ouvrage, de même que les coordonnées géo-

graphiques et temporelles qui s'y rapportent – « Le Péché » (Rwanda, avril 1994) ; « Purgatoire » (Tanzanie, avril 1994, Zaïre, juillet 1994) ; « Le Jugement » (Zaïre, juillet 1994) – suggèrent en outre qu'un déroulement narratif préside à la distribution des clichés. Faut-il alors invoquer le modèle de l'essai photographique pour constater que *The Silence* y déroge radicalement quant au fond ? Le propos de l'ouvrage ne saurait en effet être assimilé aux fables humanistes publiées dans *Life* au sortir de la Seconde Guerre. Et pour cause, puisque les images de Peress ne sont les auxiliaires d'aucune action édifiante. Elles constituent plutôt les preuves accablantes d'un droit d'ingérence purement rhétorique. Elles sont en outre les illustrations désastreuses d'une réalité politique et juridique que l'on s'emploie à décrire dans un document annexé au livre de Peress.

La publication du livre est accompagnée d'un dépliant reproduisant une chronologie de l'histoire politique du Rwanda depuis la toute fin du XIX^e siècle, mais avec une insistance toute particulière sur les événements récents. La chronologie est établie par Alison Des Forges, consultant pour l'organisation « Human Rights Watch » qui lutte aux côtés des victimes et des militants des droits de l'homme pour que les auteurs d'exactions soient traduits en justice. Ce texte est suivi d'un extrait du « Rapport préliminaire de la commission d'experts des Nations Unies, conformément à la résolution 935 (1994) du Conseil de sécurité ». En date d'octobre 1994, ce document énonce explicitement que l'article III de la Convention sur la prévention et le châtiment du crime de génocide (1948) a été violé au Rwanda pendant la période allant du 6 avril au 15 juillet 1994.

La déclinaison muséale et monumentale du *Silence*, une gigantesque frise réalisée à partir de cent quatre exemplaires du livre, repose littéralement sur ce texte juridique. La proposition consiste à juxtaposer sur le mur l'ensemble des exemplaires, chacun montrant une photographie différente reproduite en double

page. Sur le mur de la salle d'exposition où sont accrochés ces exemplaires est inscrit l'alinéa 113 du « Rapport préliminaire » où il est indiqué que la notion de « crime contre l'humanité », telle que formulée dans la Charte de Nuremberg, est inapplicable à la situation du Rwanda. C'est précisément ce passage que l'installation oblitère par la superposition des images du génocide. Ce que l'installation révèle par l'exposition synoptique des images contenues dans cet ouvrage, c'est un conflit entre deux réalités, l'une juridique, l'autre empirique. C'est là l'une des particularités de cette œuvre que d'« exposer » non seulement un objet éditorial, mais également, par le déploiement et la répétition murale de celui-ci, les termes d'une opposition entre texte et image. Ce n'est donc pas seulement l'horreur contenue dans chacun des exemplaires du livre que cette œuvre met au jour, mais les contenus intellectuels qui justifient sa médiatisation.

C'est tout l'inverse que propose l'œuvre d'Alfredo Jaar intitulée *Real Pictures* (1994) – plus de 550 clichés également réalisés au Rwanda, montrant des massacres, des réfugiés et des ruines urbaines que l'auteur a déposés à l'intérieur de boîtes noires hermétiquement closes. Présentée pour la première fois en 1995 au Museum of Contemporary Photography de Chicago, *Real Pictures* est conçue comme un cimetière d'images. Les boîtes sont présentées empilées selon huit différentes configurations évoquant autant de mausolées. La perspective de l'installation est funéraire. Les boîtes s'assimilent à des monuments sur lesquels sont inscrites des coordonnées spatiales et temporelles : « Camp de Nyagazambu, 48 kilomètres à l'est de Kigali, Rwanda. Le vendredi 26 août 1994 ». Une description du contenu de l'image déposée dans la boîte est également fournie :

Dans cette photo, on voit un gros plan d'un responsable de la Croix-Rouge appeler les personnes qui recevront leur ration d'entretien. Dès 9 h 00, la foule a formé une longue file. Comme la distribution ne commencera qu'à 13 h 00, les

gens attendent debout, s'assoient, abritent leurs yeux ou se cachent sous l'un des rares parapluies. À l'arrière-plan, des collines presque dénudées se dessinent sous un ciel bleu où passent quelques nuages blancs [...].

Il en est ainsi pour chacune des boîtes noires. L'image reste invisible, mais le texte supplée à son absence par le récit des circonstances de la prise de vue, par la description de la scène, par un commentaire explicatif. Si l'œuvre de Peress constitue le musée en lieu d'exposition de l'horreur, celle de Jaar invite à poser le problème inverse de l'institution muséale comme lieu d'occultation de l'abject. Ces deux œuvres aux stratégies diamétralement opposées ont toutefois en commun que leurs auteurs – témoins oculaires du génocide – revendiquent l'authenticité d'une expérience directe de l'événement, apanage du photoreportage orthodoxe. Car la valeur testimoniale de l'œuvre de Jaar est bien évidemment tributaire de la présence effective du photographe sur les lieux de l'événement. Et les images, même si elles sont soustraites à la vue, valident l'authenticité de cette expérience.

Une autre actualité

L'approche directe et littérale de la réalité constitue par ailleurs une alternative aux pratiques, encore nombreuses aujourd'hui, qui procèdent par « appropriation », recyclage et transposition de documents photographiques divers. L'absorption par le champ de l'art de documents de presse s'inscrit généralement dans le cadre d'une critique idéologique des représentations de masse. Le photomontage dada, celui de John Heartfield notamment, constitue sans nul doute l'origine, en même temps que la forme la plus achevée, de ces détournements iconographiques à des fins politiques. Indissociable de l'essor d'une industrie de la

presse illustrée et de la montée des totalitarismes, le photomontage dada demeure encore aujourd'hui un modèle probant dès lors qu'une critique de la représentation politique apparaît nécessaire. Que l'origine même du photomontage soit marquée du sceau de la lutte et de la résistance aura de plus contribué à ce que cette forme de représentation devienne une référence « historique » en matière de politisation de l'image photographique. C'est ainsi que tout récemment, Martha Rosler, l'une des représentantes de la « New Social Documentary »³², a rappelé, à propos d'une série de travaux (*Bringing the War Home*, 1969-1972) marquant son opposition à la guerre du Viêt-nam, l'importance canonique du photomontage :

Les œuvres qui constituent *Bringing the War Home* étaient des œuvres contestataires, issues d'un mouvement populaire et non de la contemplation individuelle, de mise dans le monde de l'art. [...] Elles ont été intégrées à l'histoire de l'art qu'une vingtaine d'années plus tard, et constituent aujourd'hui des témoignages à la fois d'une lutte historique et d'une méthode de travail qui est la forme la plus simple de la collision des images – le photomontage, qui redessine les images du monde visible³³.

Le photomontage demeure cependant un métalangage, c'est-à-dire un commentaire sur la médiatisation de la réalité, bien davantage qu'une rencontre frontale avec celle-ci. Or la nécessité actuelle d'un rapport empirique à l'événement répond à la volonté de restaurer le prestige associé à l'expérience « vécue » des situations de crise. Cette restauration est d'autant plus impérieuse que la recherche d'une authenticité de l'expérience a principalement servi, depuis les années soixante et parallèlement aux entreprises de montage et de démontage iconographiques, à promouvoir divers narcissismes communautaires. Preuve en est l'œuvre de Nan Goldin, en ce sens l'une des plus exemplaires, dans laquelle

l'espace social est à ce point réduit – voyez *Suzanne on Her Bed*, 1981 ; *Self-portrait in bed*, 1981 ; *Nan and Brian in Bed*, 1983, où le lit constitue une scène et un refuge tout à la fois – qu'il confine invariablement à la sphère de l'intime. L'histoire que Nan Goldin choisit de représenter est celle de sa communauté, de sa famille, de sa tribu, avec ses rites, ses poses, ses manières, sa misère. L'approche serait assimilable à de l'ethnologie visuelle³⁴ n'eut été du rapport symbiotique que l'auteur entretient avec son sujet. La démarche relève en fait d'une thérapeutique par exhibition narcissique de soi à travers l'Autre. C'est qu'après la « mort de l'auteur » proclamée dans les années soixante en plein épisode structuraliste s'impose le « retour du sujet » dans un contexte marqué par le conservatisme déferlant du début des années quatre-vingt. La « dictature du vécu » est restaurée. L'auteur reçoit sa légitimité du fait qu'il est le « produit intérieur brut » de sa communauté. Or la communauté, clame Proudhon, c'est la religion de la misère³⁵.

La volonté d'abolir toute distinction statutaire entre auteur et « modèles » répond à une sorte d'idéal d'harmonie que le communautarisme revendique comme une forme contemporaine de démocratie. La recherche contemporaine du consensus est certainement tributaire de l'essor de ces pratiques photographiques, militantes ou non, où l'auteur s'incorpore pour ainsi dire à son sujet. La pertinence socio-culturelle des pratiques en question repose d'ailleurs sur la familiarité sinon sur la connaissance intime que l'auteur possède de son sujet. C'est le cas des travaux de Nan Goldin dont la facture autant que les références symboliques rappellent à maints égards la photographie de famille. La photographie post-humaniste, si l'on peut la qualifier ainsi, a constitué le genre familial en nouveau paradigme de l'art contemporain. Le cas d'espèce le plus exemplaire étant celui du photographe britannique Richard Billingham dont les travaux ont définitivement déclassé les Ricketts, Woods et Gudger, célèbres métayers

photographiés par Walker Evans dans les années trente, au titre de figures allégoriques de l'indigence. Le succès des images de Richard Billingham tient certainement au fait qu'elles exacerbent l'ensemble des paramètres de la photographie post-humaniste : relations filiales entre auteur et modèles, amateurisme volontaire de l'exécution, atrophie de l'espace social, apologie de l'infra-événement. La banalité des contenus de représentation et des actions photographiées par Richard Billingham – le chien mange, le chat a peur, maman solutionne un puzzle, papa boit de la bière – permet du reste d'inscrire ses travaux dans la mouvance du néo-académisme actuel consacré à la promotion des esthétiques de l'ordinaire. Un néo-académisme que certains commentateurs assimilent à une véritable rupture épistémologique : « L'idéologie moderniste s'achève aujourd'hui avec la défaite des avant-gardes artistiques, et avec l'avènement de la société post-industrielle. Le fétichisme du jamais-vu se transforme en un attachement compulsif au déjà-vu, au toujours-déjà-là. La recherche de l'extraordinaire s'est inversée en focalisation sur l'infraordinaire³⁶. » Or ce que l'on désigne implicitement par « fétichisme du jamais-vu » et « recherche de l'extraordinaire », c'est évidemment le scoop de la photographie d'actualité, le cliché inoubliable de la photographie documentaire, c'est-à-dire un certain type de relation entre image photographique, événement, actualité et histoire. C'est également d'une économie de l'image et d'une industrie de la diffusion des imageries historiques qu'il est question. De tout un pan en fait du champ des pratiques photographiques à l'opposé duquel se situent, bien protégées par leur pauvreté conceptuelle, les esthétiques de l'ordinaire.

D'autres pratiques photographiques cependant, dont la destination n'est ni la presse illustrée, ni le catalogue annuel du World Press Awards, refusent le « fétichisme de l'ordinaire » et le misérabilisme de la photographie post-

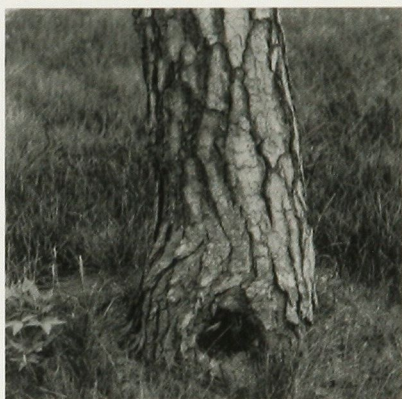
humaniste, et s'emploient, par la restauration d'une expérience du monde, à renouer les liens historiques entre photographie et événement. Des photographes contemporains comme Hiromi Tsuchida ou Marie-Jeanne Musiol, pour ne nommer que ceux-ci, n'ont cure de la « tyrannie » de l'intimité exercée par bon nombre de leur contemporain. C'est d'ailleurs à dessein que leurs travaux sont exempts de toute présence humaine manifeste, comme s'il fallait, afin de mieux mettre au jour la sourde violence des lieux représentés, théâtres en l'occurrence des pires tragédies du XX^e siècle (Hiroshima et Auschwitz), renoncer absolument à toute tentative d'individualisation de l'expérience historique par la monstration d'un corps meurtri, d'un visage larmoyant, d'un regard implorant. Plutôt que l'individu, c'est l'architecture, l'environnement, la ville, le boisé, la rue ou l'arbre que l'on élève ici au titre de témoin de l'histoire.

C'est ainsi que Hiromi Tsuchida, entre 1979 et 1983, réalise « Hiroshima Monument », une série de quarante diptyques constitués d'une photographie et d'un plan de la ville. Tous les diptyques de la série comporte un plan sur lequel apparaissent, telles des ondes de chocs, des cercles concentriques qui se propagent depuis un foyer symbolisé par une étoile marquant le point d'impact de la bombe. Autour de ce centre, des points correspondent aux lieux photographiés par Hiromi Tsuchida. Les objets et les lieux représentés sont des vestiges de l'explosion nucléaire, intacts pour la plupart. Des cerisiers, des pins ou des camphriers probablement protégés du souffle de la bombe par quelque architecture, une banque ou une ancienne gare de triage, des ponts de pierre ou d'acier, autant de sites d'incarnation de la mémoire collective, de lieux de mémoire que le photographe assimile à des représentations métonymiques de l'hypocentre. Car « Hiroshima Monument » se construit autour de cette tache aveugle que constitue le point d'impact de la bombe. Aucune photographie ne montre le lieu de

l'explosion. Le site du bombardement atomique est en permanence sous le coup d'un impératif catégorique de l'occultation.

L'occultation du foyer de la catastrophe caractérise également l'œuvre de Marie-Jeanne Musiol. C'est délibérément que l'artiste, à l'instar de Tsuchida dont la totalité de l'œuvre s'inscrit dans le rayonnement de l'éclair aux « dix mille soleils ³⁷ », photographie la périphérie des installations concentrationnaires. Les nombreux séjours effectués par l'artiste à Auschwitz-Birkenau depuis plusieurs années montrent à l'évidence qu'une expérience du lieu est au fondement de son œuvre. À huit reprises, Musiol s'est rendue à Birkenau afin de réaliser des photographies de la nature environnant les camps : ruisseau, étang, boisé, sentiers et autres « zones » périphériques constituent son répertoire iconographique. Prenant le parti de ne jamais montrer directement les bâtiments et autres vestiges architecturaux de la shoah, optant ainsi pour une discrétion absolue, la photographe prend à contre-pied tous les poncifs de la « photographie d'événement ». Alors que le document de presse insiste sur le choc de l'actualité, les images de l'artiste proposent une méditation sur la durée. De fait, tout dans ses images a trait au lent passage du temps : la croissance des arbres, le cours du ruisseau, le cycle des saisons.

Ces images, qu'elle présente sous la forme de série, ne montrent rien d'autre que des vues d'un site en apparence sans histoire. Il est de fait impossible sans les titres de déterminer l'identité des lieux. Mais si le terme « Auschwitz » est énoncé, c'est le sens même de ces représentations d'une nature en apparence pittoresque qui se transforme radicalement. Dès lors, le moindre détail de l'image – tel reflet sur un plan d'eau, telle parcelle de terre retournée, etc. – devient l'objet de conjectures diverses. Le terme « Auschwitz » introduit de fait dans l'image une violence que le calme apparent du boisé ne parvient plus à contenir. Du coup, c'est l'actualité du drame qui refait surface. Et littéralement puisque des vestiges



18, 19. Marie-Jeanne Musiol, extrait de la série *Dans l'ombre de la forêt (Auschwitz-Birkenau)*, 1998.

Courtoisie de l'artiste.

de l'extermination – les cendres des corps détruits – s'échappent périodiquement du sol. Cela, les images de Marie-Jeanne Musiol le montrent, plus particulièrement les travaux récents de la série *Dans l'ombre de la forêt (Auschwitz-Birkenau)*, 1998 (Fig. 18, 19, 20). Les photographies réunies dans cette série montrent chacune le tronc d'un arbre mature au niveau du sol. La perspective est anthropomorphique dans la mesure où l'arbre est représenté isolément, au centre de l'image, comme s'il s'agissait d'un portrait. L'arbre constitue cependant un témoin, non seulement parce qu'il plonge ses racines dans ce tuf humain, mais parce qu'il s'impose comme l'émanation d'une mémoire à peine enfouie.

Par la représentation des rémanences de l'événement, Hiromi Tsuchida et Marie-Jeanne Musiol renouent avec d'anciennes écritures photographiques de l'histoire. Au XIX^e siècle, la difficulté de photographier les événements dans leur actualité, c'est-à-dire au moment où ils se déroulent, avait pour ainsi dire contraint les opérateurs à représenter l'après-coup de l'événement, c'est-à-dire ce qui reste d'une situation donnée, ce qui résiste le plus à la perte : les ruines d'un incendie,



20. Marie-Jeanne Musiol, extrait de la série
Dans l'ombre de la forêt. (Auschwitz-Birkenau), 1998.

Courtoisie de l'artiste.

les vestiges d'un conflit armé, la désolation d'un site après une émeute, la carcasse d'une locomotive après un déraillement, etc. Photographier l'actualité consistait alors à exhiber les preuves matérielles d'un incident, autant de métonymies de l'événement que le photographe, ni témoin ni historien mais en quelque sorte scribe, enregistre en dehors de tout impératif d'urgence.

Anticipation et commémoration

L'anticipation et l'hypothèse du crime politique constituent l'argument de l'œuvre de l'artiste irlandais Willie Doherty. Depuis le début des années quatre-vingt-dix, l'essentiel de son œuvre photographique renouvelle les modes de représentation des troubles en Irlande du Nord, circonscrits pour l'essentiel dans les deux agglomérations de Belfast et de Derry. Aux traditionnelles iconographies de la terreur, il oppose des photographies montrant des théâtres d'affrontements passés et potentiels, des zones dites sensibles, des territoires frontaliers, autant de lieux pourtant dépourvus d'actions manifestes. Les lieux inscrits au répertoire des sites mythiques de l'investigation policière – les terrains vagues, les friches urbaines, les zones limitrophes – sont particulièrement privilégiés par Doherty. C'est ainsi qu'il réalise, en 1999, dans une forêt de Derry située à la frontière de l'Irlande du Nord et de la République irlandaise, une série de photographies montrant des branchages et des sous-bois. L'opacité de la scène introduit un doute quant à la neutralité du lieu, d'autant que certains indices – le fragment d'un

ruban ayant vraisemblablement servi à délimiter un périmètre de sécurité – laissent subodorer un drame (Fig. 21). La terreur est ici opératoire, car elle repose sur la quête paranoïaque, exacerbée du reste par les intrications compliquées des branchages, des possibles preuves d'un crime en l'occurrence politique.

À l'instar de ses travaux photographiques, où sont mis au jour les procédés rhétoriques employés par l'industrie de l'information dans le dessein de politiser et d'esthétiser l'horreur (Fig. 22), les installations audiovisuelles de Doherty, mode d'expression qu'il privilégie depuis quel-



21. Willie Doherty, *Off the Path*, 1999.

Courtoisie de la Galerie Alexander and Bonin (New York).

ques années, explorent les modalités représentatives de la presse électronique, les incorporent comme pour mieux en exposer les principes. Mais alors que les médias électroniques prisent les représentations de l'événement en temps réel, les images-actes et les imageries-paniques, Doherty opte désormais pour des stratégies narratives où le suspense et l'anticipation constituent les ferments d'une terreur en devenir. L'œuvre probablement la plus significative de cette nouvelle intention consistant à instaurer un climat de tension annonciateur d'une catastrophe imminente est sans contredit *The Only Good One Is a Dead*, 1993³⁸.

Dans une salle obscure sont installés deux écrans séparés de quelques mètres et orientés selon des angulations distinctes. Sur l'un d'eux est projetée en boucle une bande montrant le tracé d'une route la nuit. Les images ont été réalisées au moyen d'une caméra-poing depuis la position d'un passager (Doherty) occupant



22. Willie Doherty, *Small Acts of Deception*, 1997.

Courtoisie de la Kerlin Gallery (Dublin).

le siège avant d'une voiture en mouvement. Les bas-côtés de la voie sont dans l'obscurité, seule la portion de la route éclairée par les phares du véhicule est visible. Comme dans *Unapproved Road*, 1992, une prise de vue en contre-plongée réalisée à l'aide d'un flash, la voie est sans issue, de sorte que le regard s'abîme sur la chaussée. Le tressaillement de la caméra, provoqué à la fois par les secousses de la voiture et par les mouvements incontrôlés de l'opérateur, ne témoignerait que des conditions précaires de l'enregistrement s'il n'indiquait en même temps la préfiguration d'une catastrophe dont la seconde projection semble prendre le relais. L'autre bande, également réalisée depuis l'habitacle d'une automobile mais cette fois stationnaire, emprunte au répertoire formel de la télésurveillance popularisé par les chaînes de télévision spécialisées. Le point de vue est le même que celui des auto-patrouilles munies d'un caméscope destiné à enregistrer les interpellations routières. Les images captées par Doherty montrent des voitures garées, de la circulation urbaine, des scènes tout à fait banales, mais dont l'inquiétante trivialité constitue le signallement d'une terreur latente. *The Only Good One is a Dead*, c'est en quelque sorte un « road movie »³⁹,

mais dont le réseau de métaphores associé à la liberté aurait été inversé au profit d'une logique de l'aliénation et de la terreur.

Dans le cadre des réflexions de Doherty sur les formes actuelles de la représentation de l'événement, l'anticipation de la terreur aurait cependant pour corollaire la commémoration de la catastrophe, comme en témoigne *30 janvier 1972* (1993), une œuvre réalisée la même année que *The Only Good One Is a Dead*. Par la confrontation d'une image tirée d'un documentaire sur le massacre de « Bloody Sunday » conçu pour la télévision et d'une photographie montrant les lieux du drame tels qu'ils se présentent vingt ans après les événements ⁴⁰, Doherty conjuguent deux modes de représentations de l'histoire inhérents à l'ensemble de sa production, mais que d'aucuns considéreraient cependant inconciliables. Le recours à des représentations issues des médias de masse afin de créditer une œuvre contemporaine des attributs de la réalité historique est, nous l'avons signalé précédemment, l'une des modalités les plus usuelles rencontrées dans les formes actuelles de « monumentalisation » de l'histoire. Surtout lorsque ce type d'appropriation est accompagné d'une critique des conditions originelles de production ou de diffusion des documents « recyclés », comme c'est d'ailleurs le cas dans *30 janvier 1972* où l'exacerbation de la « facture » médiatique du message télévisuel est de mise. Or en accompagnant un document historique d'une représentation contemporaine exempte des signes manifestes du drame, non seulement Doherty intègre à son œuvre une procédure endémique à l'ensemble de sa production artistique, mais il fait sien un principe que n'aurait pas désavoué Adorno lui-même, et que l'on rencontre dans *Shoah*, l'œuvre magistrale de Claude Landzman, selon lequel la barbarie est fondamentalement irréprésentable. Doherty interroge les passants sur les souvenirs qu'ils ont conservés des événements, même si ce dont ils se rappellent se résume à une

image de presse ou à un documentaire télévisé. Les souvenirs des événements sont altérés, flous, à l'instar des images que Doherty « réhabilite » au titre de symboles d'une histoire refroidie. Telle serait donc la condition préalable et nécessaire aux représentations contemporaines de l'événement : le refroidissement de l'histoire en tant que symptôme morbide du traitement médiatique de l'actualité historique.

La commémoration de l'actualité, voilà un principe intrinsèque à l'œuvre monumentale de Gerhard Richter, *18. Oktober 1977*, (1988). Par la réalisation de cette œuvre, Richter exprime un doute quant à la capacité de la peinture à transfigurer la réalité historique. Ce doute, c'est la photographie qui l'introduit, cela dans la genèse matérielle et conceptuelle de cette œuvre en quelque sorte endeuillée par la perte d'un rapport direct aux événements, l'arrestation, la mort et les obsèques des membres de la « Fraction Armée Rouge ». La photographie, et plus particulièrement les images des événements réalisées par la presse et les autorités policières, constitue en effet la source iconographique de *18. Oktober 1977*, une série de quinze photo-peintures obtenues en copiant minutieusement à l'huile un cliché projeté sur une toile. Le résultat est pictural dans sa forme, mais photographique quant à son contenu de représentation. Si bien qu'entre la peinture et les événements auxquels il est fait référence se trouve la photographie, non pas en tant que matériau, mais en tant que représentation de l'événement. L'œuvre de Richter peut, à ce titre, s'inscrire dans le cadre des pratiques qui, depuis le pop art, ont recours au médium photographique afin de « réintroduire » du réel dans l'art actuel. C'est au début des années soixante que Richter réalise ses premières photo-peintures. Les sources visuelles qu'il utilise alors proviennent essentiellement du photojournalisme, du photoreportage et de la photographie amateur. L'iconographie choisie est souvent morbide, comme en témoignent *Le*

peloton d'exécution (1962) ou encore la série des *Huit étudiantes infirmières* (1966) assassinées. C'est à la même époque que Richter, toujours dans la perspective d'une exploration des signifiants iconiques de la photographie, envisage de réaliser une exposition reposant sur la confrontation d'images pornographiques et de représentations des camps de la mort ⁴¹.

L'imagerie funeste des premiers travaux de Richter a suscité quelques comparaisons avec la série « Mort et désastre » d'Andy Warhol. Mais comme le souligne Benjamin Buchloh, l'iconographie de la mort que Richter et Warhol élaborent au début des années soixante ne saurait recouvrir un registre de préoccupations analogues. Car si les victimes de Warhol sont pour la plupart anonymes, celles de Richter sont en revanche des agents actifs de l'histoire politique contemporaine. C'est ainsi que dans l'œuvre de l'artiste allemand, l'expérience de la mort n'affirme pas l'amnésie collective, mais procède d'un acte consistant « à rappeler et à comprendre l'expérience personnelle dans sa relation avec l'histoire ⁴². »

L'expérience à laquelle *18. Oktober 1977* nous convie est celle d'un désenchantement quant à la capacité de l'art de réparer symboliquement l'histoire. Ce n'est pas que l'œuvre de Richter achoppe dans sa tentative de commémorer les événements. C'est plutôt qu'elle constitue le désenchantement en sujet de la « peinture historique » contemporaine. La « catastrophe démocratise l'expérience historique ⁴³ », c'est ce qui explique, soutient Buchloh, l'inaptitude de la peinture à représenter l'histoire contemporaine. C'est également ce qui justifie la peinture, pourrions-nous ajouter, à recourir aux images des pourvoyeurs de catastrophes que sont les médias. Et puisqu'une image ne dit rien des données politiques d'un conflit ou d'une catastrophe, alors opacifions encore davantage ces imageries démocratiques, telle est l'option historiographique de Richter. Car ce qui carac-

térise ses photo-peintures, tous les commentateurs l'ont signalé, c'est leur imprécision. Difficile en effet de décrypter ces images floues où aucun détail particulier n'est susceptible de retenir l'attention du spectateur en appétit de quelque information factuelle. C'est la démocratie façon Richter, tout le monde n'y voit rien. Telle est donc la contribution de la peinture en matière de rénovation de la représentation historique : contrarier la transparence fonctionnelle de l'imagerie médiatique et imposer le flou comme la « manifestation instrumentale du doute »⁴⁴. Car la peinture, selon Richter, ne saurait prétendre exprimer un contenu sans verser dans les poncifs de la communication.

La communication, le contenu : (presque) chaque fois que les peintres « communiquent » ou illustrent quelque chose, ils font preuve de stupidité ; leurs communications sont toujours gênantes, ennuyeuses, déformées, bousillées, peu convaincantes et agressives. Les idées imposées sont indescriptiblement stupides dès le départ ; s'y ajoute la stupidité éhontée de la « représentation picturale » de ces événements coiffée de titres effrontés et stupides ; et troisièmement, l'incomparable stupidité devient absolue par le fait qu'elle fait obstacle à la connaissance, à l'idée que si la peinture peut jouer un rôle, si petit soit-il, elle doit se situer à l'opposé de cette sorte de « technique de communication ». Et cette imbécillité à trois branches est en fait surpassée par les gens qui la soutiennent⁴⁵.

Le scepticisme de Richter quant aux prétentions de la peinture à représenter l'histoire est manifeste dans *18. Oktober 1977* où le rôle de la représentation picturale se limite à la production de « bruits optiques ». C'est toutefois la photographie qui est soumise à la critique la plus sévère, car c'est elle qui porte l'odieux d'un contenu consacrant la victoire de l'État sur les utopies révolutionnaires⁴⁶.

L'histoire de l'art comparative ne saurait trouver cas d'espèce plus probant dans le rapprochement de *30 janvier 1972* de Willie Doherty et de *18. Oktober 1977* (Obsèques) de Gerhard Richter, tant les intitulés (un événement de

l'histoire politique contemporaine), l'iconographie (une foule) ou le thème (le terrorisme) semblent parfaitement coïncider. Mais par-delà toutes ces correspondances, une question commune : comment représenter l'histoire sachant que les médias — essentiellement le photojournalisme et la presse électronique — se sont arrogé le monopole du genre ? Le 30 janvier 1972, c'est « Bloody Sunday », l'un des épisodes les plus dramatiques de l'histoire des troubles en Irlande du Nord où treize catholiques sont abattus par l'armée britannique lors d'une marche nationaliste à Derry ⁴⁷. Le 18 octobre 1977, c'est le « suicide collectif » de trois membres (Andreas Baader, Jan-Carl Raspe et Gudrun Ensslin) du groupe d'extrême-gauche « Fraction Armée Rouge » tous incarcérés à la prison de Stammheim (Allemagne de l'Ouest) ⁴⁸. Un événement que les médias de masse, obnubilés par les scoops et les informations « chaudes », se sont empressés d'inscrire au palmarès des actualités. Car plus que l'histoire, ce sont les actualités historiques qui mobilisent l'attention des médias, comme si le traitement de l'événement dans les meilleurs délais attestait d'une histoire en devenir. D'où la propension de la presse écrite et électronique à réduire toute forme d'écarts entre les faits et leur représentation.

Qu'il se soit écoulé plus de dix ans, voire vingt, entre la mort des membres de la « Fraction Armée Rouge », le massacre de Bloody Sunday, et leur « monumentalisation » artistique traduit un tout autre rapport aux événements. Ce n'est plus une actualité historique « chaude » que montrent les œuvres de Richter et Doherty, mais une histoire « refroidie ». Une histoire comme assassinée par les médias de masse, et que l'artiste s'emploie à exhumer et à mettre au jour dans une perspective commémorative. Mais outre la possibilité de représenter l'histoire selon de nouvelles modalités, ce que cette œuvre remet à l'ordre du jour, c'est la réhabilitation des « grands récits » – utopies révolutionnaires, responsabilités

morales des états, pertinence socioculturelle de l'art – comme contenus de représentation.

L'actualité de l'événement

En mai 1844, suite à la décision de la commission scolaire de Philadelphie d'exempter les catholiques de l'obligation de se soumettre au culte protestant, la ville est le théâtre d'affrontements entre Irlandais et membres du Parti républicain. La tension monte lorsqu'une marche anti-catholique a lieu dans le quartier de Kensington, une enclave irlandaise. Plus de trente habitations irlandaises et deux églises catholiques sont alors incendiées suite à la mort d'un jeune protestant. Les troupes militaires entrent dans Philadelphie le 9 mai et occupent la banque Girard située tout près du studio de photographie des frères William et Frederick Langenheim. Probablement alertés par la clameur de la foule, ceux-ci réalisent, depuis la fenêtre de leur commerce, un daguerréotype de la scène. L'image des frères Langenheim est considérée par plusieurs historiens comme l'un des premiers clichés d'actualité historique⁴⁹.

Pourtant, l'événement à l'origine de la prise de vue – le conflit civil – semble étrangement absent de l'image. Celle-ci est en effet dépourvue de tout attribut relatif aux affrontements – barricades, mouvements de troupes, traces matérielles de combats, blessés – outre peut-être la présence discrète du militaire posté à l'entrée de la banque. Il faut, pour s'informer de la nature de l'événement, retourner le daguerréotype et lire cette mention inscrite à l'endos : « Coin nord-est à l'angle de la troisième rue et de la rue Dock, banque Girard occupée par les troupes militaires au moment des émeutes⁵⁰ ». En fait, lorsque l'on examine l'image, ce sont bien davantage les architectures, les panneaux accrochés aux

façades des immeubles et, accessoirement, le petit attroupement près de la banque, qui constituent l'essentiel de son contenu. La piètre valeur descriptive et pédagogique de l'image ne saurait donc apporter une information susceptible d'être colporté adéquatement. Le daguerréotype des frères Langenheim n'offre jamais qu'une vue décevante d'un coin de rue placide.

L'importance du cliché des frères Langenheim tient au fait qu'il représente l'événement dans son actualité. Plus que la description visuelle des faits, ce sont les conditions de réalisation de l'image qui constituent l'originalité de la représentation. Celles-ci, relativement précaires compte tenu des déterminations techniques de la photographie à cette époque, donnent du reste le coup d'envoi à une nouvelle façon de représenter l'actualité historique. En réalisant un cliché depuis la fenêtre de leur établissement, c'est-à-dire en tournant le dos à la panoplie des codes et rituels propres à la photographie de studio, les frères Langenheim ont du même coup renoncé aux artifices convenus de la représentation scénique au profit d'une approche directe de l'événement.

Dans les années 1840, alors que la pratique du portrait représente l'essentiel de l'activité photographique, la représentation de l'histoire se confond avec les portraits d'hommes politiques, de dignitaires ou de militaires, comme si la physionomie des acteurs de l'histoire pouvait cristalliser les événements les plus déterminants de l'époque. Le succès commercial du portrait photographique a largement contribué, et cela dès les années 1840 avec l'invention du daguerréotype, à populariser le genre, si bien que la pratique du portrait est rapidement devenue le lieu d'expression d'intentions diverses, dont celle d'informer les contemporains des principaux faits de l'actualité historique. Jusqu'au début des années 1880, c'est-à-dire avant l'apparition et la commercialisation de la photographie instantanée, l'histoire apparaît sous les espèces

d'une figure immobile, hiératique, inanimée. Ainsi, par exemple, d'Abraham Lincoln photographié par Alexander Gardner (1862) sur le champ de bataille d'Antietam, l'un des principaux théâtres de la Guerre civile américaine. Debout au milieu d'une troupe de l'Union, la main reposant sur le dossier d'un fauteuil, le président des États-Unis, dont le profil rappelle les conventions de l'effigie numismatique, est l'expression d'une histoire à l'arrêt, emblématique et solennelle tout à la fois. C'est que Lincoln, de même que l'ensemble des militaires figurant dans l'image, est sommé de se conformer, pour quelques instants à tout le moins, aux exigences du dispositif photographique. Comme ce fut le cas lors de la guerre de Crimée, où le photographe Roger Fenton réalisa des portraits de militaires pour le compte de la couronne britannique ⁵¹, Alexander Gardner transpose sur le site du conflit des méthodes et des usages élaborés au sein de l'espace scénique du studio de photographie. Même lorsqu'il photographie l'horreur de la guerre, Gardner conçoit le champ de bataille comme le théâtre d'un drame qu'il importe de mettre en scène. Aussi n'hésite-t-il pas, avec l'aide de son assistant Timothy O'Sullivan, à déplacer sur une distance d'environ trente-cinq mètres le corps d'un Confédéré tué au combat pour ensuite l'installer près d'un rocher de manière à produire une image conforme aux représentations canoniques de la mort du soldat. L'alcôve de pierre, la disposition du corps, la présence de l'arme – qui s'avère ne pas être celle employée par ce soldat – participent d'une entreprise de reconstitution et d'ennoblissement du drame manifestement peu soucieuse de la vérité historique.

C'est tout l'inverse de ce que proposent les frères Langenheim qui, depuis leur propre studio, représentent des événements rebelles à toute mise en scène. Alors que la pratique de studio permet une parfaite gestion de l'ensemble des paramètres de la représentation photographique, l'exemple de Philadelphie est le

résultat d'une procédure relativement aléatoire. Faute donc de recourir à des accessoires, à un éclairage contrôlé, à une scénographie minutieusement réglée ou encore à des modèles tenant docilement la pose, les photographes ont opté pour une approche qui consiste à enregistrer les événements tels qu'ils surviennent et, surtout, sans en infléchir le cours.

Si le daguerréotype des frères Langenheim est exemplaire des premiers essais de photographie d'actualité, c'est parce qu'il instaure de nouveaux critères de validité de la représentation de l'événement et qu'il cristallise déjà l'essentiel des principes fondateurs du photojournalisme moderne tel qu'il apparaît dans les années vingt : la primauté de l'actualité, la vitesse, la performance de l'exécution, le choc de la nouvelle, le flou de la vérité. Plus que l'histoire, c'est l'événement que l'exemple de Philadelphie met en représentation. Il se trouve toutefois que les situations les plus propices à l'expression d'une nouvelle culture de la représentation de l'événement relèvent du drame local, voire du fait divers. Si l'on ne peut assimiler les émeutes de Philadelphie à un simple fait divers, celles-ci constituent néanmoins un « événement de proximité » qui mobilise l'attention médiatique des photographes d'une manière bien spécifique. Ce type d'événement stimule le désir de contiguïté des photographes et infléchit la nature de la relation entre événement et représentation. De fait, la proximité de l'événement suscite la mobilisation spontanée des opérateurs et favorise la production d'une image réunissant les attributs formels de l'urgence – flou, bougé, vacuité, cadrage approximatif, éclairage précaire, etc. L'exemple de Philadelphie est historique parce qu'il constitue l'événement de proximité en emblème de la photographie d'actualité, ce en quoi il anticipe la photographie de fait divers telle que popularisée dans les années trente.

Le daguerréotype de Philadelphie est emblématique car il représente

l'actualité de l'événement et non pas sa reconstitution épique, comme c'est le cas dans le cliché d'Alexander Gardner. La distinction est importante car elle permet d'identifier deux différentes manières de représenter l'événement en photographie. La première, nous venons de le voir, constitue le photographe en témoin privilégié de l'événement et invite à considérer la photographie, non point comme simple représentation d'une situation donnée, mais bien comme une image-acte, c'est-à-dire comme constat et preuve d'une expérience de l'événement. En revanche, la méthode de Gardner – grand ordonnateur des restes de l'histoire – relève d'une procédure historique plus que d'une posture testimoniale, même si la présence effective du photographe sur le terrain ne fait aucun doute. La mise en scène des artefacts de la guerre est assimilable à une écriture de l'histoire, en l'occurrence apologétique, construite sur le modèle de la glorification du soldat inconnu. La représentation réalisée par Gardner appartient au registre du discours historique dans la mesure où elle est le produit d'une construction de l'événement entreprise *a posteriori*.

La non-ingérence des frères Langenheim constitue le fondement d'une position éthique que les photojournalistes modernes revendiqueront avec un zèle bien particulier. L'impossibilité ou l'abstention de toute intervention directe sur les faits contribue en outre à constituer le photographe en témoin privilégié de l'événement. Dans cette perspective, il importe peu que l'événement apparaisse sous un aspect imprécis ou elliptique puisque la faible valeur démonstrative de l'image – tributaire d'une prise de vue réalisée à la sauvette – fonctionne comme l'indice d'une authenticité de l'événement. C'est en ce sens qu'une image en apparence décevante parce que dépourvue d'acmé s'avère en fait le symptôme d'un ensemble de prérogatives propres à l'enregistrement photographique de l'événement dans son actualité.

elles traduisent un état d'urgence. Elles constituent en ce sens les manifestations formelles d'une représentation panique de l'événement. Les esthétiques involontaires sont les attributs d'une imagerie de la terreur « terrorisée » par l'événement même. Elles sont le propre de l'image-événement ainsi qualifiée en raison du caractère événementiel de sa médiatisation, autant que des conditions d'urgence extrême qui ont présidé à sa réalisation.

Une part importante des représentations d'événements tragiques est en effet constituée de clichés amateur ou d'images de télésurveillance. La médiatisation massive du film amateur réalisé par Abraham Zapruder au moment de l'attentat contre le président Kennedy, ultime consécration du spectateur anonyme, mais plus encore son « autopsie » cinématographique par Oliver Stone pour les besoins dramatiques du film *JFK*, témoigne du prestige associé à ce type de représentation événementielle. Le phénomène actuel des « web cams » est à cet égard tout à fait remarquable. Non point tant parce que ces milliers de caméras disponibles sur le web génèrent des images approximatives et sans fonction clairement définie, mais bien parce qu'elles suscitent une anticipation paranoïaque de l'événement. C'est que la pauvreté événementielle des images proposées est telle – le coin de rue d'une banlieue-dortoir du Massachusetts par exemple – qu'elle ne saurait mieux qualifier, par contraste, toute la violence qu'une action terroriste ferait subir à ces lieux.

P O S T F A C E

L'actualité éditoriale récente nous a rappelé l'importance accordée à la photographie de presse dans la constitution d'une mémoire collective. Nous faisons référence aux nombreuses publications parues ces dernières années où sont reproduits les clichés de presse les plus célèbres du XX^e siècle¹. Qu'il s'agisse du cliché représentant la mort héroïque du soldat républicain pendant la guerre civile espagnole, de l'image de la fillette vietnamienne brûlée au napalm, de celle montrant le saut d'un kapo passant à l'Ouest, de cette autre photographie représentant l'immolation d'un moine bouddhiste, le principe est le même : la photographie d'événements cristallise les épisodes les plus marquants de l'histoire. Si bien que ces images – et elles sont nombreuses – résument parfois à elles seules toute une époque. Les photographies les plus emblématiques sont souvent celles qui concentrent en un seul instant dramatique toute une conjoncture historique particulière. On redoute cependant que ces images, pour peu qu'elles parviennent à symboliser l'esprit d'une époque, réduisent la complexité d'une situation historique donnée à sa seule actualité photogénique. Les tentatives éditoriales récentes de récapitulation visuelle du siècle ont également fourni l'occasion, une fois de plus, d'exprimer plusieurs réserves quant à la primauté de l'actualité en matière de représentation de l'événement.

C'est certainement d'ailleurs pour contrer l'impact produit par le choc de la nouvelle, et pour tenter de renouer avec une expérience de l'événement, que certains auteurs, tout en ayant recours aux mêmes images de presse, ont voulu effectuer un « retour sur images », pour reprendre l'intitulé de l'ouvrage d'Annick

Cojean paru en 1997 ². L'auteure, grand reporter au journal *Le Monde*, a voulu savoir et « cesser de fantasmer. Je voulais, comme elle le précise dans l'introduction de son ouvrage, approcher au plus près la vérité de l'instant fixé par la photo. Ne plus l'imaginer ³. » Cette vérité de l'événement, l'auteure la cherchera dans la rencontre de ceux et celles que l'image a immortalisés en un instant. L'élucidation du contexte de réalisation des images importe cependant moins que le bouleversement provoqué par celles-ci dans l'histoire personnelle des personnages photographiés. Le « retour sur images » proposé par l'auteure traduit la volonté d'appréhender l'événement au-delà de sa célèbre actualité. Ce sont en effet les circonstances subséquentes à l'événement photographié – nous devrions plutôt dire à l'événement de la photographie, si nous tenons compte du retentissement provoqué par la médiatisation massive du cliché – qui retiennent l'attention. Plus que l'expression d'une actualité, l'image constitue dans la plupart des cas l'événement fondateur d'une histoire que l'occasion de l'entretien permet de mettre au jour. Si, tels les témoins privilégiés de l'événement, les personnes rencontrées rappellent le contexte de la prise de vue, c'est afin de dire combien l'« événement de la photographie » a déterminé l'« histoire » de l'individu.

L'un des exemples les plus probants de cette pérennité de l'actualité photogénique au sein de l'histoire individuelle est certainement celui de la Marianne de mai 1968. La photographie, prise par Jean-Pierre Rey à Paris dans le Quartier latin, montre, parmi une foule de manifestants, une jeune femme assise sur les épaules d'un homme et brandissant le drapeau vietnamien. La pose solennelle de cette femme, le visage grave, la foule qu'elle surplombe, le drapeau auront suffi pour que l'on assimile cette figure à la *Liberté menant le peuple*. La référence à la Marianne du tableau de Delacroix, outre de poser le problème de l'antécédence de la représentation ou du réel, constitue une source d'émulation

pour Caroline de Biedern qui, forte de ce modèle historique, investit l'instant de la prise de vue d'une charge symbolique particulière.

Instinctivement, je me redresse, mon visage se fait plus grave, mon geste plus solennel. Je voudrais à tout prix être belle et donner du mouvement à une représentation à la hauteur de ce moment. Au fond je prends la pose. Et je suis piégée par cette pose. Parce que d'un coup l'émotion me gagne : cette foule qui converge, juste, ardente, lumineuse, avec toutes ces bannières, et ce symbole si lourd au bout de mon bras... Je deviens exactement ce que j'essaie de paraître. Je ne joue plus aucun rôle, je suis à fond dans le mouvement et dans l'instant, et consciente, moi, l'aristo anglaise, d'une responsabilité ⁴.

L'intérêt de cette photographie vient de ce qu'elle amalgame actualité de l'événement et référence historique. Jamais la photographie n'aurait produit pareille impression sur les contemporains – ni même peut-être n'aurait été réalisée – sans le recours du tableau. L'après-coup de l'événement – dont on a rappelé l'importance pour toute expérience de l'événement – est en l'occurrence indissociable d'une mémoire collective imprégnée de l'exemple d'un modèle antérieur. Ce ne saurait donc être une « actualité sans histoire » que nous montre l'exemple de la Marianne de mai 1968. Cette image – dont la célébrité est tributaire de sa médiatisation massive et de son insertion dans les grands systèmes de communication – est porteuse d'un événement dont l'actualité outrepassa les limites de l'instant représenté. C'est ainsi que certaines images deviennent pérennes grâce à d'autres qui les ont précédées. Elles sont en quelque sorte les héritières d'une histoire qu'elles actualisent dans l'événement. Que certaines de ces images convoquent des références picturales demeure accessoire, car ce n'est pas dans la citation historique ni dans le rappel iconographique que se situe la véritable nouveauté. C'est plutôt dans le pouvoir des images à faire événement dans la durée – et non plus exclusivement dans l'actualité – que se profile la

possibilité d'une nouvelle représentation de l'événement, si ce n'est de l'histoire.

L'intention de résumer le siècle par la photographie, comme si la recension des images les plus marquantes permettait de déployer l'éventail des événements les plus déterminants de cette période, révèle l'importance accordée à ce médium pour toute entreprise destinée à consolider les fondements d'une mémoire collective. Si les documentaires et les films d'archives ont également joué un rôle important dans la narration du siècle, l'image photographique demeure prépondérante dans le cadre des récentes entreprises de bilan, de célébration et de deuil du XX^e siècle. Le recours à la photographie dans la perspective d'une synthèse historique ne saurait surprendre compte tenu de l'importance du rôle joué par le médium dans la documentation des moindres faits de l'histoire, cela depuis la seconde moitié du XIX^e siècle. Que ce soit à la photographie que l'on ait récemment attribué la tâche de relire le XX^e siècle confère cependant à celle-ci une autorité en matière de médiatisation de l'événement. C'est probablement que la photographie noue d'une manière particulièrement probante l'ensemble des questions liées à l'événement, à la catastrophe, à l'actualité, autant d'aspects indissociables de toute conception contemporaine de l'histoire. C'est que la photographie aura imposé le principe selon lequel il ne peut y avoir d'histoire sans instant.

AVANT-PROPOS

1. CHAMPAGNE, Patrick, « La vision médiatique », *La misère du monde*, sous la direction de Pierre Bourdieu, Seuil, Paris, 1993.

CHAPITRE I - L'IMAGE-TABLOÏD

1. Moholy-Nagy lui-même, dans son ouvrage *Peinture, photographie, film* publié en 1925 au Bauhaus, situe la photographie au fondement d'une nouvelle pédagogie visuelle propre à objectiver le monde. « Partant, l'appareil photographique constitue l'outil le plus fiable à l'amorce d'une vision objective. Tout le monde sera contraint de voir ce qui est vrai du point de vue optique, objectif et interprétable en soi, avant de le soumettre à un éventuel jugement subjectif. » MOHOLY-NAGY, László, *Peinture, photographie, film et autres écrits sur la photographie*, trad. C. Wermester, J. Kempf et G. Dallez, préface de Dominique Baqué, Editions Jacqueline Chambon, coll. « Rayon Photo », Nîmes, p. 93-94. De même de Johannes Molzahn qui, dans un contexte marqué par l'essor de la pratique photographique sous la république de Weimar, déclarait : « L'image photographique sera une des armes les plus efficaces contre l'intellectualisation, contre la mécanisation de l'esprit. Oublie la lecture ! Regarde ! Telle sera la devise de l'éducation. Oublie la lecture ! Regarde ! Telle sera la ligne de conduite fondamentale de la presse. » Cité in KRAUSS, Rosalind, *Le photographique. Pour une théorie des écarts*, Macula, Paris, 1990, p. 197-198.
2. Le tabloïd new-yorkais le plus populaire est le *Daily News* (26 juin 1919), dont le tirage atteint un million d'exemplaires en 1925. Le 24 juin 1924, William Randolph Hearst, célèbre baron de la presse, lance le *Daily Mirror* qui, bien que présentant les mêmes caractéristiques (en-tête, mise en page, maquette) que son rival le *Daily News*, n'atteindra pourtant jamais sa notoriété. C'est toutefois dans le *Evening Graphic* (15 septembre 1924) que paraissent les images les plus sordides.
3. HOLMES, Joseph L., « Murder Trials, Murder, and Twenties America », *American Quarterly*, été 1981, p. 165.
4. SQUIERS, Carol, « Dead Gangsters and New York Tabloïd in the 1930s », *Police Pictures: The Photograph as Evidence*, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, 1997, p. 41-49.

5. On rapporte cependant que le pistolet de calibre .38 n'appartenait pas à Dillinger. Voir SUMMERS, Anthony, *Official and Confidential: The Secret Life of J. Edgar Hoover*, G. Putnam's Sons, New York, 1993, p. 73.
6. Le récit du procès de Ruth Snyder, accusée du meurtre de son riche mari, avait passionné les lecteurs du *Daily News*, friands de scandales et de drames de mœurs. Elle fut condamnée à la peine capitale. La photographie de l'exécution réalisée subrepticement par Thomas Howard, reporter au *Chicago Tribune*, constitue le point culminant de l'affaire.
7. D'aucuns, tels que John D. Stevens, estiment que les publications juridiques de la Rome antique constituent les premiers exemples historiques d'écriture sensationnelle. Voir STEVENS, John, *Sensationalism and the New York Press*, Columbia University Press, New York, 1991, p. 69.
8. Les phénomènes de massification sont à l'origine des discours critiques de sociologues comme Georg Simmel, Émile Durkheim et Max Weber. Pour un commentaire sur les théories européennes de la société de masse dans la perspective d'une critique de la communication, voir BRETON, Philippe et PROULX, Serge, *L'explosion de la communication. La naissance d'une nouvelle idéologie*, La Découverte/Boréal, Paris/Montréal, 1989.
9. De lecture rapide, ces quotidiens, dont les recettes proviennent essentiellement de la publicité, rapportent principalement des informations liées à des scandales, à des crimes et autres faits divers. La popularité de ces journaux, introduits dans les années 1830 et destinés aux classes populaires, a donné le coup d'envoi à une véritable industrie de la presse de masse. Le tabloïd, autant sur le plan de la forme que sur celui du contenu, est l'héritier de la *penny press*.
10. Pour un historique de la presse à sensation britannique au XIX^e siècle, voir CHALABY, Jean K., *The Invention of Journalism*, MacMillan Press Ltd., Londres, 1998 ; et en particulier p. 147-167.
11. « Pendant une courte période, le journal était le seul fournisseur de nouvelles de masse. Aujourd'hui, il a de puissants concurrents : la radio et les brèves parlées ; les actualités filmées ; peut-être très prochainement la télévision qui apportera des images d'actualité et des informations visuelles sur ce qui se passe. Plusieurs d'entre nous ont tendance à croire que le quotidien constitue un moyen de communication fossilisé. La vérité est qu'il est à peine

- moins récent que le film et la radio et qu'il suit les rapides transformations des nouvelles avancées technologiques. Afin de conserver ce qui lui est propre – *et il le conservera* – le journal doit capitaliser sur ses forces et pallier ses faiblesses. » Voir VITRAY, Laura, MILLS JR, John, ELLARD, Roscoe, *Pictorial Journalism*, McGraw-Hill Book Company, Inc., New York, 1939, p. ix. Ce sont les auteurs qui soulignent [Notre traduction].
12. *Ibidem*, p. 3.
 13. *Ibidem*, p. 38.
 14. *Ibidem*, p. 34.
 15. Sylvain Maresca a en outre analysé le recours à la photographie tel qu'il apparaît dans cet hebdomadaire qui se « concentre sur les crimes. Avec une prédilection pour les étranglements, les viols, les actes sadiques, tout ce qui relève des brutalités physiques, du corps à corps, bref de la bestialité la moins contrôlable. » Voir MARESCA, Sylvain, « Le jour et la nuit, la photographie dans *Le Nouveau Détective* », *La Recherche photographique*, dossier « fait divers », n° 16, printemps 1994, p. 16-21.
 16. Marine M'Silli, auteure d'une thèse de doctorat portant sur l'histoire du fait divers en France, précise à l'issue d'une consultation des sources que « l'expression [fait divers] désigne donc une catégorie d'événements, une nouvelle journalistique, enfin le résultat d'une pratique consistant à regrouper les informations dans des rubriques. Elle nomme, conjointement ou distinctement, un événement et sa représentation, un contenant (la rubrique) et son contenu (la nouvelle). » Voir M'SILLI, Marine, *Histoire de faits divers en République (1870-1992). Une approche de la laïcisation de la Providence*, Thèse de doctorat d'histoire, Université de Provence, Aix-Marseille I, 1996, p. 47.
 17. *Grand Larousse universel*, 1862 ; cité in *ibidem*, p. 47-48.
 18. *Lexique des termes de presse*, Éditions du CFPJ, 1991 ; cité in *ibidem*, p. 49.
 19. MONESTIER, Alain, *Le fait divers*, Éditions de la réunion des musées nationaux, 1982, p. 51. Il s'agit du catalogue d'une exposition présentée au Musée national des Arts et Traditions Populaires.
 20. NORA, Pierre, « Le retour de l'événement », *Faire de l'histoire*, sous la direction de Jacques Le Goff et Pierre Nora, tome I, « Nouveaux Problèmes », Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », Paris, 1974, p. 210-228.

21. Le retour de l'événement dans l'historiographie critique est également constaté par Krzysztof Pomian : « À l'intérieur même de l'histoire universitaire, on assiste, depuis quelque temps, à une résurgence de l'intérêt pour les événements, voire pour les faits divers, et aussi pour la politique. » Voir POMIAN, Krzysztof, *L'ordre du temps*, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », Paris, 1984, p. 35.
22. « Presse, radio, image, écrit Pierre Nora, n'agissent pas seulement comme des moyens dont les événements seraient relativement indépendants, mais comme la condition même de leur existence. » NORA, Pierre, « Le retour de l'événement », *op. cit.*, p. 213.
23. *Ibidem*, p. 212.
24. La littérature – historiographique principalement – consacrée à la question de l'événement indique que le fait, à la différence de l'événement, est appréhendé au travers d'une description particulière et aisément intégrée à la raison historique. Le fait est un objet historique dont l'examen permet d'établir sa véracité ou son caractère erroné. L'événement est ni vrai ni faux, il existe ou n'existe pas, tout simplement. L'événement, davantage marqué par la contingence, « se manifeste souvent d'une manière imprévisible et c'est sans doute pour cette raison qu'il prend habituellement la forme, au niveau de l'individu, d'un accident, d'une " surprise " à forte valeur émotive ». Voir GRÉGOIRE, Pierre, « L'événement-référence. Notion d'événement et plans de références : l'individu, les systèmes d'information et l'histoire-mémoire », *Événement, identité et histoire*, sous la direction de Claire Dolan, Les Éditions du Septentrion, Sillery (Québec), 1991, p. 172.
25. NORA, Pierre, « Le retour de l'événement », *op. cit.*, p. 217.
26. *Ibidem*, p. 215.
27. ROMANO, Claude, *L'événement et le monde*, Presses Universitaires de France, Paris, coll. « Épiméthée », 1998, et en particulier le sous-chapitre intitulé « L'événement journalistique, en tant que corrélat de l'expérience dégradée », p. 273-283. L'intention de réhabiliter l'événement en tant que motif d'une expérience collective conduit l'auteur à identifier les médias de masse comme les responsables de l'amenuisement du pouvoir de mobilisation de l'événement auprès de l'opinion publique. La perspective de l'auteur invite à moraliser le rôle des réseaux d'information soupçonnés de court-circuiter à dessein toute herméneutique de l'événement en imposant la catastrophe comme emblème de l'actualité historique.

28. *PM* est un journal indépendant dont les recettes proviennent exclusivement de ses ventes en kiosque. Aucune publicité n'apparaît dans les pages de ce tabloïd qui ne dépend du reste d'aucun baron de la presse, contrairement à la concurrence. Plus luxueux que le *New York Daily News*, utilisant un papier de meilleure qualité qui permet de plus belles reproductions photographiques, *PM* est aussi le tabloïd le plus cher que l'on puisse se procurer à l'époque. Le premier numéro (18 juin 1940) est publié à 400 000 exemplaires.
29. *PM*, 21 juin 1940, p. 19 ; cité in MILKMAN, Paul, *PM: A New Deal in Journalism 1940-1948*, Rutgers University Press, New Brunswick, N.J., 1997, p. 61.
30. La préface du livre présente ainsi la collaboration : « Au cours de juillet et d'août 1936, Walker Evans et moi parcourions en son milieu le sud de la nation, occupés d'un travail qui dès le début m'a paru assez curieux. Notre affaire était de préparer, pour un périodique de New York, un article sur les métairies de coton aux États-Unis. Il s'agirait d'un compte rendu photographique et verbal des conditions de vie faites, dans le milieu des métayers blancs, à une famille représentative. Il nous fallait trouver d'abord une famille type afin de partager sa vie, et c'était l'objet de notre voyage. » C'est en fait chez trois familles de métayers – les Ricketts, les Gudger et les Woods – qu'ils vivront pendant près de quatre semaines. Walker Evans était à l'époque détaché par le gouvernement américain dans le cadre de la Farm Security Administration (FSA), une création du New Deal. Voir EVANS, Walker et AGEE, James, *Louons maintenant les grands hommes* (1941), Librairie Plon, coll. « Terre Humaine », Paris, 1993.
31. INGERSOLL, Ralph, *A Discursive Outline of a Proposition to Create a Daily Newspaper*, ronéotype, 16 avril 1937 ; cité in MILKMAN, Paul, *op. cit.*, p. 23.
32. FELLIG, Arthur, dit WEEGEE, *Weegee by Weegee. An Autobiography*, Da Capo Press, New York, (1961) 1975, p. 28 [Notre traduction].
33. VITRAY, Laura *et al.*, *Pictorial Journalism*, *op. cit.*, p. 33-34.
34. « Fait divers, fait d'histoire », *Annales E.S.C.*, 821-919, juillet-août 1983. Pour un bref commentaire sur les contenus de ce dossier, voir M'SILLI, Marine, *Histoire de faits divers en République (1870-1992). Une approche de la laïcisation de la Providence*, *op. cit.*, p. 51-53.
35. LEWIS, John P., *PM*, 14 août 1940 ; cité in BARTH, Miles, *Weegee's World*, Little, Brown and Company/International Center of Photography, New York, 1997, p. 22.

36. WEEGEE, *Naked City*, préface de William McCleery, Da Capo Press, New York, 1945.
37. Cette photographie a été prise en 1940. Weegee a réalisé une seconde prise de vue où, cette fois, trois des six personnes photographiées regardent le photographe. Voir BARTH, Miles, *Weegee's World*, *op. cit.*, p. 62.
38. Formulée en 1930 par l'éditeur de l'hebdomadaire illustré *Graphic*, l'expression « candid camera » désigne une forme de reportage photographique réalisé à l'insu des personnages représentés. Instaurée par Erich Salomon, cette pratique est devenue très populaire en raison de son caractère spontané et des astuces mises au point par le photographe afin de réaliser des clichés exclusifs.
39. SALOMON, Erich, « Les plus extraordinaires photographies du docteur Salomon le "Roi des Indiscrets" », *Vu*, n° 400, 13 novembre 1935, p. 1455.
40. *Ibidem*, p. 1456.
41. La littérature consacrée à l'œuvre de ce photographe insiste particulièrement sur la technique employée par celui-ci. Avec le Leica, un appareil de petit format (35 mm) élaboré par l'ingénieur allemand Oscar Barnak (1879-1936) que Salomon utilise principalement à partir de 1932, l'Ermanox a largement infléchi la pratique du photojournalisme moderne. Léger et peu encombrant, l'Ermanox (4 1/2 x 6 cm), créé par la firme Erneman à Dresde, est introduit sur le marché en 1924. Muni d'un objectif (1 : 1.8) particulièrement sensible, ce petit appareil permet de réaliser des prises de vue sous un faible éclairage sans le recours au flash. L'Ermanox était prisé par Salomon car il permettait de réaliser des clichés sans attirer l'attention des sujets photographiés. Il constitue l'instrument privilégié de la « candid camera ».
42. SALOMON, Erich, « Les plus extraordinaires photographies du docteur Salomon le "Roi des Indiscrets" », *op. cit.*, p. 1456.
43. L'appareil employé par Weegee est un Speed Graphic. Fabriqué par Graphex (Rochester, N.Y.), cet appareil est l'instrument obligé des photographes de presse américains jusque dans les années cinquante. Comme le rappelle Weegee dans *Naked City*, le Speed Graphic est le passeport pour la photographie de fait divers : « Si vous vous interrogez sur quel appareil acheter, optez pour un Speed Graphic et cela pour deux raisons. Tout d'abord,

c'est un bon appareil, c'est l'équipement standard des photographes de presse. Avec un appareil comme celui-ci, les policiers penseront que vous faites partie de la scène et vous laisseront franchir le périmètre de sécurité. » WEEGEE, *Naked City*, *op. cit.*, p. 240 [Notre traduction].

CHAPITRE II - L'IMAGE-MONUMENT

1. LEEKLY, Sheryle, LEEKLY, John et RATHER, Dan, *Moments: The Pulitzer Prize Photographs*, Crown Publishers, New York, 1978. Dans le texte reproduit sur la jaquette de l'ouvrage, les auteurs soulignent l'importance de ces images qualifiées de « moments à partir desquels l'histoire a changé ».
2. Et d'ajouter : « Il [le Président] est lié à son parti et à la politique et ne dispose que d'un mandat de quatre ans. » Voir ALTSCHULL, J. Herbert, *From Milton to McLuhan: The Ideas Behind American Journalism*, Longman, New York, 1990, p. 296 [Notre traduction]. La carrière d'éditeur de Joseph Pulitzer débute en 1878 alors qu'il fonde le *St. Louis Post-Dispatch* issu de la fusion du *Post* et du *St. Louis Dispatch* qu'il avait acquis quelques années auparavant. En 1883, il fait l'acquisition du *New York World*, un journal quelconque tiré à 15 000 exemplaires qu'il transformera en profondeur. En cinq ans, Pulitzer multiplie par dix le tirage initial de ce quotidien.
3. BESSIE, Simon Michael, *Jazz Journalism: The Story of Tabloid Newspapers*, E. P. Dutton, New York, 1938, cité in SCHWARTZ, Dona, « Objective Representation : Photographs as Facts », *Picturing the Past. Media: History and Photography*, sous la direction de Bonnie Brennen et Hanno Hardt, University of Illinois Press, Chicago, 1999, p. 167 [Notre traduction]. En dépit de ses orientations éditoriales, le *World* n'a jamais adopté le format tabloïd. Une exception cependant : la livraison du 1^{er} janvier 1901, à l'occasion du passage à New York d'Alfred Harmsworth, éditeur de tabloïds britannique et ami de Pulitzer, présente un format réduit de moitié. Voir à ce propos MOTT, Frank Luther, *American Journalism: A History: 1690-1960*, The Macmillan Company, New York, (1941) 1962, p. 666-667.
4. HOHENBERG, John, *The Pulitzer Prizes*, Columbia University Press, New York, 1974, p.10 [Notre traduction].
5. *Ibidem*, p. 10.

6. FANG, Irving, *A History of Mass Communication: Six Information Revolutions*, Focal Press, Boston, 1997, p. 157. Voir également BARBIER, Frédéric et BERTHO LAVENIR, Catherine, *Histoire des médias : de Diderot à Internet*, Éditions Armand Colin/Masson, Paris, 1996, p. 233-239.
7. ENGELS, Walter D., « News on Television: the Newsreel », *The Complete Book of Press Photography*, National Press Photographers Association, Inc., New York, 1950, p. 80 [Notre traduction].
8. HICKS, Wilson, *Words and Pictures: An Introduction to Photojournalism*, Harper and Brothers, New York, 1952, p. 6 [Notre traduction].
9. MAUTNER, Sid, « Use of Press Photography in Television », *The Complete Book of Press Photography*, *op. cit.*, p. 79.
10. GOLDBERG, Vicky, *The Power of Photography: How Photographs Changed Our Lives*, Abbeville Press, New York, 1991, p. 217.
11. HALLIN, Daniel, *Uncensored War: The Media and Vietnam*, University of California Press, Berkeley, 1986, p. 212-213.
12. Avant l'offensive du Tet, moins de 22 % des documents visuels réalisés au Viêt-nam et diffusés à la télévision présentent des scènes de combats, alors que 24 % montrent des blessés et des morts. Voir BROTHERS, Caroline, *War and Photography: A Cultural History*, Routledge, Londres, 1997, p. 203.
13. Le Musée de la guerre à Saigon (Hô Chi Minh-Ville) possède un exemplaire de ce cliché qui apparaît sous un format monumental. Voir GOLDBERG, Vicky, *The Power of Photography: How Photographs Changed Our Lives*, *op. cit.*, p. 229.
14. Voir *Miss America*, 1968. Sérigraphie et peinture transparente, effaçage et toile émulsionnée, 200 x 100 cm, Museum Ludwig, Cologne.
15. David D. Perlmutter soutient cette hypothèse. Voir *Photojournalism and Foreign Policy: Icons of Outrage in International Crisis*, Praeger, Westpoint, 1998, p. 35.
16. C'est l'opinion de Vicky Goldberg. Voir *The Power of Photography: How Photographs Changed Our Lives*, *op. cit.*, p. 228.
17. RITCHIN, Fred, « Le photojournalisme depuis le Viêt-nam », article cité in GUERRIN,

- Michel, *Profession photoreporter. Vingt ans d'images d'actualité*, Gallimard/Centre Georges-Pompidou, Paris, 1988, p. 145.
18. HERMANGE, Emmanuel, « Petite histoire du photojournalisme », *Une aventure contemporaine, la photographie 1955-1995*, Maison Européenne de la Photographie – Paris Audiovisuel, Paris, 1996, p. 42.
 19. CARTIER-BRESSON, Henri, « L'instant décisif », *Cahiers de la photographie*, n° 18, 1986, p. 9-20. Ce texte est d'abord paru dans le recueil intitulé *Images à la sauvette*, Verve, Paris, 1952.
 20. HURTBURT, Allen F., « Images and Impact : A Study of Printed and Projected Ideas », *Photographic Communication: Principles, Problems and Challenges of Photojournalism*, sous la direction de R. Smith Shuneman, Hostongs House Publishers, New York, 1972, p. 71-76.
 21. ROTHSTEIN, Arthur, *Photojournalism*, American Photographic Book Publishing Co. Inc., New York, (1956) 1979.
 22. ROTHSTEIN, Arthur et KIRLAND, Douglas, « The Editor-Photographer Team », *Photographic Communication: Principles, Problems and Challenges of Photojournalism*, *op. cit.*, p. 95 [Notre traduction].
 23. Pierre de Fenoÿl distingue ainsi les deux approches : « Le reportage suppose une approche photographique de l'événement dans sa durée. Il y a travail dans le temps, enquête approfondie. [...] Ce sont l'approche, les opinions, la personnalité qui "font" la photo de reportage. Au contraire, dans le cas du photojournalisme, la différence de point de vue [est] peu [...] sensible. Le photojournaliste est envoyé par l'agence à un moment précis, dans un pays donné, là où "quelque chose" se produit. Il doit ramener la photo, le document choc.» Voir DE FENOÏL, Pierre, *Photo-journalisme*, Fondation nationale de la photographie, Paris, 1977, p. 4 ; cité par HERMANGE, Emmanuel, « Petite histoire du photojournalisme », *op. cit.*, p. 43.
 24. Michel Guerrin souligne en ces termes les différences fondamentales entre agences de presse et agences photographiques : « Par leur vocation, leurs structures et leur fonctionnement, ces agences de presse [Associated Press et Reuter] n'ont rien à voir avec les agences strictement photographiques. Elles fournissent d'abord et surtout des informations écrites, sous forme de dépêches, à des clients abonnés, la photo n'étant qu'un complément de plus en plus nécessaire. L'agence est structurée en bureaux (texte et photo) rattachés à

trois centres principaux (Amérique, Asie, Europe) reliés entre eux, tout comme avec leurs clients, par des lignes téléphoniques permanentes. Enfin, le statut et le travail d'un photographe d'agence télégraphique sont bien spécifiques ; il traite uniquement l'actualité à chaud ; il est salarié ; son nom apparaît rarement dans les publications ; il prend autant de photos qu'il en tire, les légende et les transmet ; son matériel est financé par son employeur. Ses photos appartiennent à l'agence. » Voir GUERRIN, Michel, *Profession photoreporter. Vingt ans d'images d'actualité*, op. cit., p. 85-86.

25. « Ainsi, la réalisation des images débute avec la restauration par le photographe d'une actualité qui se dégrade. » Voir HICKS, Wilson, *Words and Pictures*, op. cit., p. 119 [Notre traduction].
26. Les règlements et les conditions d'admissibilité à un prix Pulitzer sont disponibles sur le web à l'adresse suivante : <http://www.pulitzer.org>.
27. Si la question éthique se pose, c'est en aval de la prise de vue, pour justifier par exemple la non-ingérence du photographe. Ou pour rétorquer que telle est la réalité de la guerre.
« Tout le monde condamne Loan pour avoir exécuté cet homme. Or je dis à tout le monde ceci, précise Eddie Adams : "Si vous aviez été le général Loan et qu'une guerre avait lieu, et que votre personnel se faisait tuer, comment savez-vous que vous ne l'auriez pas abattu vous aussi ?" Une exécution de sang-froid ? Foutaise. Il a fait ce qu'il devait faire pour gagner la guerre. Il se trouve que j'étais là. Combien de fois cela est-il arrivé sans qu'on puisse le voir? » Voir WILLENSON, Kim, *The Bad War: An Oral History of the Vietnam War*, New American Library, New York, 1987, p. 187 [Notre traduction].
28. Cité in BRAESTRUP, Peter, *Big Story: How the American Press and Television Reported and Interpreted the Crisis of Tet 1968 in Vietnam and Washington*, Anchor Books Edition, New York, 1978, p. 347 [Notre traduction].
29. KENNERLY, David Hume, « Foreword », *Battle Eye: A History of American Combat Photography*, Metrobooks, New York, 1996, p. 7 [Notre traduction].
30. L'instant décisif est l'expression d'une notion déterminante dans le domaine de la photographie de reportage. Elle traduit ce moment particulier que la photographie saisit afin que soit possible « la reconnaissance simultanée, dans une fraction de seconde, d'une part de la signification d'un fait, et de l'autre, d'une organisation rigoureuse des formes perçues visuellement qui expriment ce fait ». Voir CARTIER-BRESSON, Henri, « L'instant

- décisif », *op. cit.*, p. 20. En des termes qui évoquent ceux employés par Cartier-Bresson, Wilson Hicks encourage à la même époque les photographes à saisir le « moment le plus significatif » (the most meaningful moment) d'une action ou d'une émotion particulière. Voir HICKS, Wilson, *Words and Pictures*, *op. cit.*, p. 122.
31. KNIGHTLEY, Phillip, *The First Casualty. From the Crimea to Vietnam: The War Correspondent as Hero, Propagandist and Myth-Maker*, Quartet Book, Londres, 1975, p. 209.
32. LEWINSKI, Jorge, *The Camera at War: A History of War Photography from 1948 to the Present Day*, Allen & Unwin, Londres, 1978, p. 88.
33. Créée à New York en 1947 par Henri Cartier-Bresson, David Seymour, George Rodger et Robert Capa, l'agence Magnum a joué un rôle déterminant dans la reconnaissance de la photographie de reportage dans les domaines de l'actualité historique, sociale, politique et privée. Indépendante, la création de Magnum répond à la nécessité de préserver l'autonomie des auteurs et des œuvres trop souvent manipulés par la presse illustrée. La création de l'agence est en ce sens indissociable de l'intention de protéger les intérêts des photographes (ceux-ci conservent les droits) et de maintenir des standards de qualité afin que le reportage demeure un genre journalistique crédible. Depuis lors, Magnum s'est imposée comme une référence en matière de photographie de reportage et demeure encore aujourd'hui, et en dépit de plusieurs mutations attribuables à l'évolution des médias illustrés, une institution notoire. Voir MILLER, Russel, *Magnum: Fifty Years at the Front Line of History*, Groove Press, New York, 1997.
34. *Ibidem*, p. 21.
35. C'est ce qu'indiquent les légendes accompagnant la publication des clichés dans *Paris-Soir* (28 juin 1937, p. 1). De même que les légendes illustrant l'ouvrage de Georges Soria, un ancien correspondant de guerre convaincu de l'authenticité de l'image de Capa. Voir Georges Soria, *Robert Capa, David Seymour-Chim : Les grandes photos de la guerre d'Espagne*, Editions Jannink, Paris, 1980, p. 40-41. Les deux sources conçoivent ces clichés comme une représentation séquentielle d'un seul événement. Ces informations sont rapportées par BROTHERS, Caroline, *War and Photography*, *op. cit.*, 1997.
36. LESSING, G.E., *Laocoon*, textes réunis et présentés par J. Bialostocka avec la collaboration de R. Klein, Hermann, Paris, 1964, p. 67-68.

37. L'essentiel des représentations d'événements tragiques est désormais constitué de clichés amateurs, ou d'images de télésurveillance, si bien que ceux-ci participent, comme le disait Pierre Bourdieu à propos des photographies de famille, d'un véritable rituel d'intégration collectif. « C'est parce que la photographie de famille est un rite du culte domestique dans lequel la famille est à la fois sujet et objet, c'est parce qu'elle exprime le sentiment de la fête que le groupe familial se donne à lui-même et qu'elle renforce en l'exprimant, que le besoin de photographies et le besoin de photographe (intérieurisation de la fonction sociale de cette pratique) sont d'autant plus vivement ressentis que le groupe est plus intégré et qu'il est dans un moment de grande intégration. » Voir BOURDIEU, Pierre, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Éditions de Minuit, « Le sens commun », Paris, 1965, p. 39-40.
38. Précisons cependant que le film n'est diffusé sur les chaînes de télévision nationale qu'à partir de 1975. Pour des informations sur la fortune critique de ce film amateur et sur ces différents emplois médiatiques, voir ZELIZER, Barbie, *Covering the Body: The Kennedy Assassination, the Media, and the Shaping of Collective Memory*, University of Chicago Press, Chicago, 1992.
39. Celui-ci est dirigé par Horst Faas de 1962 à 1970.
40. Ces informations sont rapportées par GUERRIN, Michel, *Profession photoreporter*, *op. cit.*, p. 83.
41. C'est déjà ce que suggère la procédure photographique du reporter telle qu'énoncée par Henri Cartier-Bresson en 1952 : « Je marchais toute la journée l'esprit tendu, cherchant dans les rues à prendre sur le vif des photos comme des flagrants délits. J'avais surtout le désir de saisir dans une seule image l'essentiel d'une scène qui surgissait. » CARTIER-BRESSON, Henri, « L'instant décisif », *op. cit.*, p. 11.
42. Nous soulignons qu'il n'est aucunement fait mention du cameraman de la ABC pourtant présent. Voir BRAESTRUP, Peter, *Big Story*, *op. cit.*, p. 347 [Notre traduction].

CHAPITRE III - LA PHOTOGRAPHIE COMPASSIONNELLE

1. FLAUBERT, Gustave, « Lettre à Louise Collet, 12 septembre 1853 », *Correspondance*, tome II, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1980, p. 429.

2. AGEE, James et EVANS, Walker, *Louons maintenant les grands hommes*, (1941), Librairie Plon, coll. « Terre humaine », Paris, 1993.
3. « Il y a dans le visage une pauvreté essentielle ; la preuve en est qu'on essaie de masquer cette pauvreté en se donnant des poses, une contenance. » LEVINAS, Emmanuel, *Éthique et infini*, Fayard/France Culture, coll. « L'espace intérieur », Paris, 1982, p. 90.
4. JACKSON, John E., « Critique », Paris, 1974, reproduit en annexe dans AGEE, James et EVANS, Walker, *Louons maintenant les grands hommes*, *op. cit.*, p. 471.
5. Pour un aperçu de la fortune critique de cette photographie, voir MARESCA, Sylvain, *La photographie. Un miroir des sciences sociales*, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », Paris, 1996, p. 110-114.
6. STRYKER, Roy E. et WOOD, Nancy, *In This Proud Land: America 1935-1943 as Seen in the FSA Photographs*, New York Graphic Society, Greenwich, 1973, p. 19 ; cité in MARESCA, Sylvain, *La photographie*, *op. cit.*, p. 113.
7. La Photo League existe à New York entre 1936 et 1951. Le but principal de cette association est de former des photographes et d'encourager la réalisation de documentaires à caractère social par l'organisation d'expositions et de conférences. Les activités de la Photo League, à laquelle Dorothea Lange adhère dans les années trente, sont indissociables des grands événements nationaux et internationaux qui surviennent au cours de son existence : la dépression, la Seconde Guerre mondiale et la Guerre froide. Voir TUCKER, Anne « La Photo League, carrefour photographique », *Journal du musée des beaux-arts du Canada*, Ottawa, n° 25, 6 avril 1978, p. 1-8.
8. Fondé à San Francisco en 1932, le groupe f.64 réunit des photographes – Edward Weston, Willard Van Dyke – qui revendiquent une esthétique fonctionnaliste aux antipodes des propositions sentimentales et bucoliques du pictorialisme tardif. Le terme f.64 désigne la plus petite ouverture du diaphragme de l'objectif. Cette ouverture minimale assure une précision et une profondeur de champ maximales. Les membres de ce groupe répudient le recours au flou, les effets de texture, la retouche des épreuves ou toute autre opération susceptible de porter atteinte à l'intégrité de l'image photographique. La netteté et la qualité descriptive des épreuves constituent en revanche un impératif esthétique. Voir THAU HEYMAN, Therese, « Perspective on Seeing Straight », *Seeing Straight*, The Oakland Museum, Oakland, Californie, 1992, p. 19-33.

9. STRYKER, Roy E. et WOOD, Nancy, *In This Proud Land: America 1935-1943 as Seen in the FSA Photographs*, *op. cit.*, p. 353.
10. CURTIS, James, *Mind's Eye, Mind's Truth: FSA Photography Reconsidered*, Temple University Press, Philadelphia, 1989, p. 10; cité in MARESCA, Sylvain, *La photographie*, *op. cit.*, p. 112.
11. Éditorial cité par GOLDBERG, Vicky, *The Power of Photography: How Photographs Changed Our Lives*, *op. cit.*, p.137.
12. LORENTZ, Pare, « Dorothea Lange : Camera with Purpose », 1941, cité par MELTZER, Milton, *Dorothea Lange: A Photographer's Life*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1978, p. 203.
13. Voir BRAUMAN, Rony, « Impostures de l'image », *La Recherche photographique*, « Photographie humaniste, photographie humanitaire », n° 15, automne 1993, p. 74-79.
14. Cité in BRAUMAN, Rony, « La pitié dangereuse », *Les médias et l'humanitaire. Éthique de l'information ou charité-spectacle*, Éditions du CPFJ, coll. « Médias et société », Paris, 1996, p. 15-16.
15. Sur les incidences des médias en matière de décisions politiques à caractère humanitaire, voir PERLMUTTER, David D., « In Search of Icons of Outrage », *Photojournalism and Foreign Policy: Icons of Outrage in International Crisis*, *op. cit.*, p. 1-5 ; CATE, Fred H., « Communications, Policy-Making, and Humanitarian Crises », *From Massacres to Genocide: The Media, Public Policy, and Humanitarian Crises*, sous la direction de Robert I. Rotberg et Thomas G. Weiss, The Brookings Institution/The World Peace Foundation, Washington, D.C./Cambridge, Massachusetts, 1996, p. 15-44.
16. Ces recommandations sont formulées par CATE, Fred H., « Communications, Policy-Making, and Humanitarian Crises », *op. cit.*, p. 16-17.
17. La Federal Emergency Management Agency (FEMA) et la Croix Rouge américaine ont ainsi créé « Disaster Dudes », une émission à caractère pédagogique qui informe les enfants sur les désastres en préparation.
18. Voir en particulier le site (www.reliefnet.org) « ReliefNet » qui comporte les hyperliens de plus de vingt agences caritatives internationales.

19. DEBRAY, Régis, « Humanisme, humanitaire, déclinaisons », *La Recherche photographique*, « Photographie humaniste, photographie humanitaire », n° 15, automne 1993, p. 72.
20. PERLMUTTER, David D., « In Search of Icons of Outrage », *op. cit.*, p. 25.
21. BIRCK, Danielle, « La télévision et le Rwanda ou le génocide déprogrammé », *Les Temps modernes*, n° 583, juillet-août 1995, p. 181-197.
22. HOURS, Bernard, *L'idéologie humanitaire ou le spectacle de l'altérité perdue*, L'Harmattan, Paris, 1998, p. 19.
23. VOLLAIRE, C., « Comment peut-on être homme ? », *Agora*, « *Le désordre humanitaire* », n° 36, 1995.
24. REDEKER, Robert, « Qu'est-ce que l'humanitaire de l'intérieur ? », *Les Temps modernes*, décembre 1994, n° 579, p. 33.
25. Cité in HOURS, Bernard, *L'idéologie humanitaire ou le spectacle de l'altérité perdue*, *op. cit.*, p. 30.
26. BRAUMAN, Rony, « La pitié dangereuse », *Les médias et l'humanitaire. Éthique de l'information ou charité-spectacle*, *op. cit.*, p. 51.
27. ROSKIS, Edgar, « Vers un photojournalisme assisté ? », *Contrejour*, « La photographie humaniste », n° 4, avril 1995, p. 44.
28. *Sahel, l'homme en détresse*, textes de Xavier Emmanuelli et Jean Lacouture, Prisma Presse, Paris, 1986. Outre Médecins sans frontières, pour qui l'ouvrage a été réalisé, Sebastião Salgado remercie de leur soutien les organisations suivantes : le Haut-Commissariat des Nations unies pour les réfugiés, la Ligue des sociétés de la Croix-Rouge, Save the Children Fund, Christian Aid, Terre des Hommes et l'International Rescue Committee.
29. La guerre civile espagnole a donné lieu aux premières iconographies de réfugiés – cortèges essentiellement constitués de femmes, d'enfants et de vieillards – et introduit dans la presse de nouvelles représentations de la victime migrante. La colonne de réfugiés est notamment un motif que le photographe Robert Capa a pérennisé lors de ses reportages réalisés entre 1936 et 1940. L'un des aspects que les images de la guerre civile espagnole introduisent, et que l'on retrouve de manière récurrente dans les iconographies humanitaires, est l'absence de détermination de lieux et de temps. Les réfugiés apparaissent en effet dépourvus de tout

attribut permettant d'apporter des informations sur le contexte social auquel ils appartiennent. Un autre aspect a trait à la représentation des dispositifs de sauvetage humanitaire, les infrastructures d'hébergement, les services de sécurité, etc.

30. ROSKIS, Edgar, « Vers un photojournalisme assisté ? », *Contrejour*, *op. cit.*, p. 44.
31. De THEZY, Marie, *La photographie humaniste. 1930-1960. Histoire d'un mouvement en France*, Contrejour, Paris, 1992.
32. WILLUMSON, Glenn G., *W. Eugene Smith and The Photographic Essay*, Cambridge University Press, Cambridge, Massachusetts, 1992. Le deuxième chapitre de l'ouvrage est consacré à l'analyse de *Country Doctor*.

CHAPITRE IV - L'ŒUVRE-ÉVÉNEMENT

1. Edward Steichen dirige le département de photographie du MoMA de 1947 à 1962. Pour un historique du département de photographie du MoMA, voir GALASSI, Peter, « Une double histoire », *Photographie américaine de 1890 à 1965*, MoMA/Centre Georges-Pompidou, New York/Paris, 1995, p. 24-40.
2. Interview de Newhall par WXXI-TV, Rochester, 1979, transcription reproduite en partie in PHILLIPS, Christopher, « Le tribunal de la photographie », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 35, printemps 1991, p. 28.
3. *Ibidem*, p. 23.
4. GALASSI, Peter, « Une double histoire », *op. cit.*, p. 31.
5. PHILLIPS, Christopher, « Le tribunal de la photographie », *op. cit.*, p. 29.
6. Voir BUCHLOH, Benjamin, « Faktura et factographie », *Essais historiques I*, Art édition, Villeurbanne, 1992, p. 65-126.
7. BAYER, Herbert, « Fundamentals of Exhibition Design », *P.M.*, décembre-janvier 1939-1940, p. 17. La science publicitaire tout autant que le modèle cinématographique sont de fait au fondement de plusieurs expositions didactiques conçues par les artistes issus du constructivisme notamment. À ce propos, voir LUGON, Olivier, « La photographie mise en espace. Les expositions didactiques allemandes (1925-1945) », *Études photographiques*, n° 5, novembre 1998, p. 97-118.

8. PHILLIPS, Christopher, « Le tribunal de la photographie », *op. cit.*, p. 32.
9. « The reason I'm painting this way is that I want to be a machine, and I feel that whatever I do and do machine-like is what I want to do. » SWENSON, Gene R., « What is Pop Art ? », *Art News*, n° 7, novembre 1963, p. 22.
10. BUCHLOH, Benjamin H.D., « L'art unidimensionnel d'Andy Warhol », *Andy Warhol, Rétrospective*, Centre Georges-Pompidou, Paris, 1990, p. 40-41.
11. *Ibidem*, p. 40-41.
12. Moholy-Nagy : « Not the single piece of work, nor the highest individual attainment must be emphasized, but instead the creation of the commonly usable type, developed toward "standards." » *The New Vision*, trad. Daphne M. Hoffman, Documents of Modern Art, New York, (1930) 1947, p. 20 ; passage cité in SMITH, Patrick S., *Andy Warhol's Art and Films*, UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan, 1986, p. 111.
13. Le cinéaste Émile Di Antonio : « Un soir [c'était durant l'été 1960], je suis passé chez lui et on a pris quelques verres. Il a posé deux grands tableaux contre le mur, l'un à côté de l'autre. [...] Il avait peint deux tableaux d'environ six pieds de hauteur, représentant chacun une bouteille de Coca. Sur l'un, il y avait une simple bouteille de Coca en noir et blanc. L'autre était recouvert d'une multitude de marques typiques de l'expressionnisme abstrait. J'ai dit : "Allons, Andy, le tableau abstrait, c'est de la merde, l'autre est remarquable. C'est notre société, c'est ce que nous sommes, c'est extrêmement beau et dépouillé. Tu devrais jeter le premier et montrer l'autre." » ; cité in DANTO, Arthur, « La bouteille de Coca-Cola expressionniste abstraite », *Après la fin de l'art*, trad. C. Hary-Schaeffer, Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1996, p. 189.
14. « My show in Paris is going to be called "Death in America." I'll show the electric-chair pictures and the dogs in Birmingham and car wrecks and some suicide pictures. » SWENSON, Gene R., « What is Pop Art ? », *op. cit.*, p. 60. Il s'agit de la première exposition personnelle de Warhol à la galerie Ileana Sonnabend, janvier-février 1964.
15. « I bought the first newspaper that he did, the "129 Die in Jet!". This was June '62. We met at Serendipity for lunch one day and I brought him his headline and I said that's enough life... it's time for death. He said what do you mean ? I said it's enough affirmation of soups and Coke bottles. » WILCOCK, John, *The Autobiography and Sex Life of Andy Warhol*, New York, 1971, n.p.; cité in SMITH, Patrick S., *Andy Warhol's Art and Films*, *op.cit.*, p. 125.

16. LIVINGSTONE, Marco, « À faire soi-même : notes sur les techniques de Warhol », *Andy Warhol, Rétrospective, op. cit.*, p. 69.
17. « It is the human body itself — comparatively unadaptable, vulnerable, mortal — that is to be the ultimate obstacle to the perfection of the machine environment. Not that such objects are imperishable, or course; but they are limitlessly replaceable, and thus serve to exemplify what Anders calls the serial principle of "industrial reincarnation." » PHILLIPS, Christopher, « Desiring Machines: Notes on Commodity, Celebrity, and Death in the Early Work of Andy Warhol », *Public Information, Desire, Disaster, Document*, San Francisco Museum of Art, San Francisco, 1994, p. 44.
18. CROW, Thomas, « Saturday Disasters : trace de référence de la première période de Warhol », *Artstudio*, « Spécial Andy Warhol », n° 8, printemps, 1988, p. 90.
19. Les images de Moore sont parues à l'époque dans *Time* (in « Dogs, Kids, and Clubs », 10 mai 1963), *Life* (« They Fight a Fire That Won't Go Out: The Spectacle or Racial Turbulence in Birmingham », 17 mai 1963), *Newsweek* (« Birmingham, U.S.A.: "Look at Them Run" », 16 mai 1963), *New York Times* (« Rioting Negroes Routed by Police at Birmingham », 8 mai 1963). Voir GOLDBERG, Vicky, *The Power of Photography: How Photographs Changed Our Lives, op. cit.*, p. 203-212.
20. « Warhol simply lifts the techniques of journalism and applies them witlessly to a flat surface. » ASHTON, Dore, « New York Report », *Das Kunstwerk*, vol. 16, n° 5-6, novembre-décembre 1962, p. 68-70, 73 ; « I am not all sure that even the best of Warhol's work can much outlast the journalism on which it is forced to depend. » FRIED, Michael, « New York Letter », *Art International*, vol. 6, n° 10, 20 décembre 1962, p. 54-58.
21. « Andy Warhol and the work of his friends have nothing to do with photography. Their photography is not functional. I'm sure it is art, but it has nothing to do with photography. » FLECKHAUS, Willy, « Overdesigned » (1969), *Photographic Communication: Principles, Problems and Challenges of Photojournalism*, sous la direction de R. Smith Shuneman, Hastings House Publishers, New York, 1972, p. 114.
22. CHAPNICK, Howard, *Truth Needs no Ally: Inside Photojournalism*, University of Missouri Press, Missouri, 1994, p. 332 [Notre traduction].
23. « Generally speaking, the man who attempts to control noise in an industrial publication channel is the editor, who is in charge of the magazine. He is or should be responsible for

- its content — not only the words and pictures he carries, but also its physical appearance, right down to the quality of the paper, the intensity of the ink and size of display of body type. All of these elements in one way or another, and in varying degrees, can introduce noise and adversely affect transmission of the signal to the reader. » O'LEARY, Michael J., « Signals, Channels and Icons » (1959), *Photographic Communication: Principles, Problems and Challenges of Photojournalism*, *op.cit.*, p. 67 [Notre traduction].
24. EVANS, Harold, *Pictures on a Page: Photojournalism, Graphics and Pictures Editing*, Heineman, Londres, 1978, p. 273 [Notre traduction].
 25. COPLANS, John, « Andy Warhol: The Art », *Andy Warhol*, N.Y. Graphic Society Ltd., New York, n.d., p. 47-52.
 26. Les manuels techniques consacrés au photojournalisme proposent même d'employer des trames grossières afin de produire des effets dramatiques. Voir EVANS, Harold, *Pictures on a Page: Photojournalism, Graphics and Pictures Editing*, *op. cit.*, p. 280.
 27. CRIMP, Douglas, « Ancien et nouveau : de l'objet de musée à l'objet de bibliothèque », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 35, printemps 1991, p. 14.
 28. ROSE, Barbara, « Pop Art at the Guggenheim », *Art International* 2, 1963, p. 20-22. Cité in BUCHLOH, Benjamin H.D., « L'art unidimensionnel d'Andy Warhol », *op. cit.*, p. 50.
 29. ROMANO, Claude, *L'événement et le monde*, Presse Universitaire de France, coll. « Épiméthée », Paris, 1998..
 30. HOURS, Bernard, *L'idéologie humanitaire ou le spectacle de l'altérité perdue*, L'Harmattan, Paris, 1998, p. 64.
 31. Pour une critique du tiers-mondisme, voir les actes du colloque organisé par la fondation Liberté Sans Frontières les 23 et 24 janvier 1985, *Le tiers-mondisme en question*, sous la direction de Rony Brauman, Éditions Olivier Orban, Paris, 1986. Le concept de « devoir d'ingérence » a été formulé pour la première fois lors de la conférence internationale sur *Droit et morale humanitaire*, tenue à Paris en janvier 1987. Proclamé au nom des droits de l'homme, ce devoir est la réponse émotionnelle à une « indignation productive » (Bernard Kouchner) qui tient peu compte du contexte socio-politique des événements. Les actes de ce colloque sont parus sous le titre *Le devoir d'ingérence*, sous la direction de Mario Bettati et Bernard Kouchner, Denoël, Paris, 1987.

32. Dénonçant en outre la dépolitisation de la photographie documentaire, les photographes de la « New Social Documentary », parmi lesquels Martha Rosler, Allan Sekula, Carol Condé et Karl Beveridge, Chauncey Hare et Connie Hatch, souhaitent réhabiliter la pertinence socio-politique de la photographie, en intégrant celle-ci soit à des actions populaires de contestation politique, soit à des projets artistiques sciemment orientés vers une critique idéologique des représentations sociales. Voir BRIGHT, Deborah, « Many Are Called, Few Are Chosen », *Afterimage*, v. 13, été 1985; KESTER, Grant H., « Toward a New Social Documentary », *Afterimage*, v. 14, mars 1987; NEUMAIER, Diane, « Post-Documentary », *Afterimage*, v. 11 jan. 1984.
33. ROSLER, Martha, « Bringing It All Back Home », *Bruit de fond*, Centre national de la photographie, Paris, 2001, p. 5.
34. Sur l'assimilation de l'artiste contemporain à l'ethnographe, voir FOSTER, Hal, « L'artiste comme ethnographe ou la " fin de l'Histoire " signifie-t-elle le retour à l'anthropologie ? », *Face à l'histoire*, Centre Georges-Pompidou, Paris, 1996, p. 498-505.
35. PROUDHON, Pierre Joseph, *Philosophie de la misère* (1846), Union Générale d'Éditions, « 10/18 », Paris, 1964, p. 288.
36. ROUILLE, André, « Esthétiques de l'ordinaire », *Mai de la Photo*, Reims, 1995, p. 6. Le Mai de la Photo est un festival européen de photographie contemporaine.
37. YOMOTA, Inuhiko, « Hiroshima et Nagasaki. Le drame et l'après-drame », *La Recherche photographique*, n° 9, « Japon », 1990, p. 33.
38. Le commentaire de cette œuvre est fondé sur la version présentée à Paris au Centre Georges-Pompidou dans le cadre de l'exposition *Face à l'histoire* (19 décembre 1996 - 7 avril 1997).
39. Ajoutons que cette hypothèse, évoquée par Iwona Blazwick, est confortée par la bande-son où une voix-off adopte à tour de rôle la posture du terroriste et de la victime. Voir BLAZWICK, Iwona, « Willie Doherty », *Art Monthly*, n° 172, déc. 93 - jan. 94, p. 4.
40. *Ibidem*, p. 7. Voir également CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn, *Willie Doherty: In the Dark. Projected Works*, Kunsthalle, Bern, 1996, p. 17.
41. HARTEN, Jürgen, « The Romantic Intent of Abstraction », *Gerhard Richter Paintings 1962-1985*, DuMont Buchverlag, Cologne, 1986, p. 21.

42. BUCHLOH, Benjamin H.D., « Notice sur 18. Oktober 1977, de Gerhard Richter », *Gerhard Richter 18. Oktober 1977*, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal, 1990, p. 14.
43. *Ibidem*, p. 13.
44. ANTOINE, Jean-Philippe, « Ne pas voir la peinture en peinture : les images de Gerhard Richter, *Peinture. Emblèmes et références*, Musée d'art contemporain de Bordeaux, Bordeaux, 1993, p. 168.
45. Gerhard Richter, Journal au 21 mars 1986, cité in STORCK, Gerhard, « Sans titre (souvenirs contradictoires) », *Gerhard Richter 18. Oktober 1977, op. cit.*, p. 9.
46. Pour un exposé complet des thèses soutenues par la « Fraction Armée Rouge », voir *Mutinerie et autres textes d'Ulrike Meinhof. Déclarations et analyses des militants de la Fraction Armée Rouge emprisonnés à Stammheim*, « des femmes », Paris, 1977.
47. Pour le récit des faits, voir KELLEY, Kevin J., *The Longest War: Northern Ireland and the I.R.A.*, Zed Books Ltd/Lawrence Hill & Co, London/Westport, 1988, p. 161-164.
48. La thèse du « suicide » est contredite par le témoignage d'Irmgard Möller également prisonnière à Stammheim. Voir STEINER, Anne et DEBRAY, Loïc, *La Fraction Armée Rouge. Guerilla urbaine en Europe occidentale*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1987, p. 72-75.
49. Michael L. Carlebach qualifie le cliché des frères Langenheim d'« un des premiers essais de photographie d'actualité en Amérique ». Voir CARLEBACH, Michael L., *The Origins of Photojournalism in America*, Smithsonian Institution Press, Washington, 1992, p. 39. C'est également l'opinion de William Stapp selon qui ce cliché constitue l'un des exemples les plus probants des débuts du photojournalisme. Voir STAPP, William, « Photojournalism from Its Beginnings », *Eyes of Our Times: Photojournalism in America*, sous la direction de Marianne Fulton, New York Graphic Society/International Museum of Photography, New York, 1988, p. 6.
50. La mention originale se lit comme suit : « North-East Corner of Third and Dock streets, Girard Bank, at the time the latter was occupied by the Military during the riots ». Pour plus de détails sur les auteurs et les conditions de réalisation de cette image, voir FINKEL, Kenneth, « Langenheim Daguerreotype », *History of photography*, n° 4, octobre 1980, p. 336.

51. Photographe officiel de la guerre de Crimée, nommé par la Reine Victoria, il part pour Balaklava en février 1855 et réalise 360 clichés soigneusement composés de campements, de fortifications et de portraits d'officiers où l'horreur de la guerre est sciemment occultée.

POSTFACE

1. L'un des exemples les plus significatifs de ces parutions consacrées aux documents photographiques les plus marquants du siècle est l'ouvrage de Marie-Monique ROBIN, *Les Cent Photos du siècle*, Éditions du Chêne, Paris, 1999.
2. COJEAN, Annick, *Retour sur images*, Grasset/Le Monde, Paris, 1997. Cet ouvrage constitue un recueil de treize articles parus à l'été 1997 dans le quotidien *Le Monde*.
3. *Ibidem*, p. 10.
4. *Ibidem*, p. 75. Mais pour avoir voulu profiter de la présence des photographes et concentrer en un instant à la fois le mouvement de la révolte et le symbole de la Révolution, la Marianne des barricades sera déshéritée par un grand-père outré de sa conduite.

- ABC (American Broadcasting Corporation),
p.67, 81, 87
- acmé, p.71, 81, 92, 164
- Acme Newspictures, p.37
- actualité : de l'événement, p.100, 164, 173;
historique, p.12, 33, 51, 72, 79,
138, 156; médiatique, p.12; -spectacle,
p.12, 138
- actualités filmées, p.25, 75
- Adams, Eddie, p.68, 80, 87
- Agee, James, p.36,
- AMA (American Medical Association), p.118
- Antonioni, Michelangelo, p.137
- AP (Associated Press), p.68, 77, 88
- Arbeiter Illustrierte Zeitung, p.11
- Barr Jr., Alfred H., p.126
- Bauhaus, p.125
- Bayer, Herbert, p.127
- Berliner Illustrierte Zeitung, p.11, 127
- Beshoar, Barron, p.119
- Billingham, Richard, p.147
- Black Star, p.136
- Bourke-White, Margaret, p.36
- Capa, Robert, p.13, 74, 81
- Carter, Kevin, p.110
- Cartier-Bresson, Henri, p.80
- catastrophe : représentation de la, p.11, 28,
45, 65, 115, 132, 150, 157; événe-
ment de la, p.32, 105, 174
- CBS (Columbia Broadcasting System),
p.63, 92
- Chapnick, Howard, p.136
- Colorado Medical Association, p.119
- compassion : sentiment de, p.24, 40, 108;
iconographie de la, p.14
- Dillinger, John, p.20
- documentaire : photographie, p.12, 39, 98,
105, 127, 148, 155; tradition, p.28, 36,
59, 76, 97, 104, 174; social, p.35
- Doherty, Willie, p.152, 158
- Doisneau, Robert, p.116
- Duchamp, Marcel, p.131
- Dwyer, Bud, p.90
- essai photographique, p.66, 117, 127, 143
- Evans, Walker, p.36, 59, 97, 148
- événement : expérience de l', p.33, 43, 139,
145, 164, 171; journalistique, p.31, 139;
médiatique, p.11, 32, 65, 90, 156, 163
- fait divers, p.12, 22, 29, 39, 46, 59, 119, 130,
137, 163; et fait d'histoire, p.12, 26, 31,
40, 138
- Fraction Armée Rouge, p.156
- FSA (Farm Security administration), p.36,
97, 104
- Fenton, Roger, p.162
- Fortune*, p.34
- Freund, Gisèle, p.116
- Gardner, Alexander, p.162
- Geldzahler, Henry, p.132
- Goldin, Nan, p.146
- Hardy, Arnold, p.89,
- Hearst, William Randolph, p.60
- Heartfield, John, p.145
- Hicks, Wilson, p.65, 78, 90
- Hine, Lewis W., p.35, 116
- humanitaire : photographie, p.14, 104, 114,
139; sauvetage, p.14, 103, 109, 142;
idéologie, p.106
- humanisme : photographie et, p.115, 128,
143, 149

- icone : photographie en tant qu', p.11, 59, 100, 110
- Indiana, Robert, p.129
- Ingersoll, Ralph, p.34
- instant : décisisif, théorie de l', p.80;
- emblématique, p.54, 60, 68, 80, 87, 171; - monument, p.67
- instantanée : photographie, p.161
- International News Photos*, p.66
- IRA (Irish Republican Army), p.165
- Jaar, Alfredo, p.144
- journalisme jaune, p.60
- Kennerly, David Hume, p.80
- Kollar, François, p.115
- Lange, Dorothea, p.99, 111
- Langenheim, William et Frederick, p.160
- Le Nouveau Détective*, p.29
- Lessing, G.E., p.86
- Lichtenstein, Roy, p.129
- Life*, p.11, 34, 63, 82, 104, 117, 127, 135, 143
- Lissitsky, El, p.127
- Loan, Nguyen Ngoc, p.68, 80, 89
- Look*, p.75, 104
- Lorentz, Pare, p.104
- Luce, Henry, p.117
- Magnum, p.83, 91, 139
- Médecins du Monde, p.106, 112
- Médecins Sans Frontières, p.105, 113
- médias de masse, p.11, 23, 31, 47, 53, 74, 106, 127, 135, 155
- médiatisation, p.11, 30, 43, 54, 80, 108, 144, 166, 172
- Moholy-Nagy, László, p.101, 125, 131
- monumentalisation : processus de, p.71, 100, 155
- Moore, Charles, p.135
- Moses, Robert, p.129
- Münchener Illustrierte Presse*, p.127
- Musiol, Marie-Jeanne, p.149
- Naked City*, p.46
- National Press Photographers Association, p.64
- NBC (National Broadcasting Corporation), p.63, 70, 87
- New York Daily News*, p.21, 27
- New York Mirror*, p.45, 132
- New York Times*, p.44, 73, 110
- New York World*, p.60
- New Yorker*, p.34
- Newhall, Beaumont, p.125
- Newsweek*, p.104, 135
- Nuremberg, Charte de, p.144
- O'Sullivan, Timothy, p.162
- Paris-Soir*, p.82
- penny press, p.23, 60
- perennité : principe de, p.67, 75, 134, 172,
- Peress, Gilles, p.139, 145
- photojournalisme : conceptions, p.13, 25, 66, 75, 82, 90, 113, 127, 163; éthique, p. 61, 74, 85, 91, 110, 139, 164; industrie, p.13, 59, 73, 113; photoreportage et, p.13, 73, 80; télévision et, p.13, 63, 75
- Picabia, Francis, p.131
- PM*, p.34, 42
- Pulitzer : Joseph, p.60, 67, 89; prix, p.14, 59, 67, 76, 88, 110

- Regards*, p.11, 82
 Rey, Jean-Pierre, p.172
 Richter, Gerhard, p.156
 Rockefeller, Nelson, p.129
 Rosler, Martha, p.146
 Rothstein, Arthur, p.75

 Salgado, Sebastião, p.113
 Salomon, Erich, p.49
San Francisco News, p.102
 sensationnalisme, p.12, 22, 37, 73, 117, 138
 Smith, William Eugene, p.78, 117
 Snyder, Ruth, p.22, 27
 Steichen, Edward, p.125
 Stryker, Roy, p.75, 102
 Szarkowski, John, p.128

 tabloïd, p.12, 26, 33, 43
 Tet, attaque du, p.69
Time, p.34, 104
 Tsuchida, Hiromi, p.149

 UPI (United Press International), p.92
 urgence : médiatisation de, p.106, 114, 142,
 163

 Vathis, Paul, p.92,
 Vu, p.11, 50, 82
 Warhol, Andy, p.43, 128, 134, 157
Washington Post, p.24
 Weegee, Arthur Fellig dit, p.12, 37, 43, 49,
 138

 Zapruder, Abraham, p.87, 166



L'auteur tient à remercier Yves Michaud, Michel Frizot, Denys Riout et Évelyne Pinto pour leurs commentaires judicieux, ainsi que France Choinière pour sa lecture attentive et éclairée du manuscrit.

La recherche et la rédaction de cet ouvrage ont bénéficié du concours du Fonds pour la Formation de Chercheurs et l'Aide à la Recherche du gouvernement du Québec et du Conseil des Arts du Canada.

Dazibao remercie l'auteur de sa généreuse collaboration et ses membres de leur soutien.
Dazibao reçoit l'appui financier du Conseil des arts et des lettres du Québec, du Conseil des Arts du Canada et du Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal.

